

BIBLIOTECA PREMIOS CASASAYAS

Títulos publicados

Carmen Rivero Iglesias, *La recepción e interpretación del Quijote en la Alemania del siglo XVIII* – PRIMER PREMIO, año 2009

SEGUNDO PREMIO, año 2011. Queda desierto

Alfredo Moro Martín, *Transformaciones del Quijote en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII* – TERCER PREMIO, año 2014

María Fernández Ferreiro, *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)* – TERCER PREMIO, año 2014

Clea Gerber, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes* – CUARTO PREMIO, año 2017

Ricardo José Castro García, *Cervantes: Humanismo y modernidad. El proceso de representación literaria del Humanismo en la obra de Cervantes, y los orígenes de la modernidad* – QUINTO PREMIO, año 2019

Con el fin de apoyar la investigación en el ámbito del cervantismo y honrar la memoria del cervantista José María Casasayas i Truyols, el Ayuntamiento de Argamasilla de Alba creó en 2009 el Premio de Investigación Cervantista “José María Casasayas”, en colaboración con la Asociación de Cervantistas, la Universidad de Castilla-La Mancha, la Junta de Comunidades y la Diputación de Ciudad Real.



Universidad
de Alcalá

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES



Ayuntamiento
de Argamasilla de Alba



UAH

RICARDO JOSÉ CASTRO GARCÍA
Cervantes: Humanismo y modernidad



RICARDO JOSÉ CASTRO GARCÍA
Cervantes: Humanismo y modernidad
El proceso de representación literaria
del Humanismo en la obra de Cervantes,
y los orígenes de la modernidad

QUINTO PREMIO DE INVESTIGACIÓN CERVANTINA JOSÉ MARÍA DE CASASAYAS

Ricardo Castro estudió tanto la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas como la maestría en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México. Se doctoró en 2019 por El Colegio de México, donde obtuvo el Premio BBVA a la Excelencia Académica. Ha sido editor, corrector, profesor y redactor para distintas instituciones tanto privadas como gubernamentales tales como el FONCA, la revista *Este País*, la UNAM, editorial Santillana, entre otras. Actualmente es **Teaching Assitant en el Department of Languages and Literatures de Harvard University**. Cuenta con publicaciones tanto académicas como de difusión a cargo de la UNAM, El Colegio de México, la Universidad de Navarra, la Universidad de Sao Paulo, las revistas *Este País*, *Fahrenheit*º, entre otras.

La presente investigación toma como punto de partida los conceptos del Humanismo y de modernidad. El primero supuso la revisión y la asimilación de la tradición clásica desde perspectivas inéditas; no obstante, rebasó las dimensiones de lo filológico y terminó por afectar en lo más profundo de la conciencia occidental. Fue tal la reconfiguración que se crearon las condiciones necesarias para la invención de lo que después será la modernidad. Este desarrollo se traza a través del proceso creativo de Cervantes a lo largo de más de 30 años de labor literaria. Por un lado, su obra encarna la tradición literaria. Desembocan en ella la literatura bucólica, la tragedia, la ficción caballeresca, la novela bizantina, la poesía petrarquista, la picaresca; lo que la literatura quería ser e imitar en ese momento. Pero en ella se prefiguran también la individualidad, el sujeto fragmentado, la dislocación entre la realidad y el deseo, una interpretación perspectivista y problemática de la realidad, y una ironía sistemática frente al mundo y el arte. Así, este libro traza el itinerario de la creación cervantina a partir de su relación agónica con la tradición, y revela el proceso mediante el cual proyectó una nueva literatura y, sobre todo, una nueva sensibilidad: las nuestras.







Biblioteca Premio Casasayas

Cervantes: Humanismo y modernidad

El proceso de representación literaria del Humanismo en la obra de Cervantes,
y los orígenes de la modernidad



Biblioteca Premio Casasayas

Ricardo José Castro García

**CERVANTES:
HUMANISMO Y MODERNIDAD
EL PROCESO DE REPRESENTACIÓN
LITERARIA DEL HUMANISMO
EN LA OBRA DE CERVANTES,
Y LOS ORÍGENES DE LA MODERNIDAD**



**Universidad
de Alcalá**
SERVICIO DE PUBLICACIONES

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES

El jurado del V Premio “José María Casasayas”, convocado por el Ayuntamiento de Argamasilla de Alba y formado por D. Pedro Ángel Jiménez Carretón, D. José Manuel Martín Morán, D. Rafael González Cañal y Dña. Isabel Lozano Renieblas, siendo presidente del mismo D. Pedro Ángel Jiménez Carretón, alcalde de Argamasilla de Alba, acordó conceder el V Premio de Investigación Cervantista “José María Casasayas” al estudio

– *Cervantes: Humanismo y modernidad. El proceso de representación literaria del Humanismo en la obra de Cervantes, y los orígenes de la modernidad*, de Ricardo José Castro García

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



Ayuntamiento
de Argamasilla de Alba



DIPUTACIÓN DE
CIUDAD REAL



ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS

© Ricardo José Castro García

© Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2019
Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes
Colegio de Málaga, Calle Colegios, 2 • 28801, Alcalá de Henares (España).

I.S.B.N.: ISBN 978-84-17729-32-5

Depósito Legal: M-36153-2019

Imprime Diputación Provincial de Ciudad Real

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I. EL HUMANISMO RENACENTISTA COMO DETONANTE DE LA MODERNIDAD LITERARIA	15
II. EL HUMANISMO DEL PRIMER CERVANTES	39
A. Cervantes y el Humanismo hispánico antes de 1585	40
B. La <i>Numancia</i>	43
1. <i>La tragedia española: evocación y transgresión</i>	43
2. <i>De la Historia al teatro cervantino</i>	52
3. La <i>Numancia como propuesta trágica</i>	62
a. Hermenéutica humanista	63
b. El horror	68
4. <i>La tragedia en la obra de Cervantes</i>	75
C. La <i>Galatea</i> : El canto bucólico y su eco cervantino	81
1. <i>El camino del pastor, de Siracusa a Madrid</i>	82
2. La <i>Galatea: la modernidad pastoril</i>	100
a. Paratextualidad humanista-clasicista	100
b. La materia poético-narrativa de <i>La Galatea</i>	104
c. La materia especulativa. Humanismo y metadiscurso	111
D. Cervantes en la década de 1580: entre el clasicismo humanista y la transgresión, entre el arte y la crítica	125
III. 1597-1605: EL <i>EIRON</i> HUMANISTA	131
A. La grandeza y la nada: “Al t́mulo del rey Felipe II en Sevilla”	131
B. La impostura humanista y el prólogo al <i>Quijote</i> de 1605	134
IV. EL HUMANISMO DELIRANTE: VIDRIERA Y “EL PRIMO”	153
A. El <i>Licenciado Vidriera</i> : el delirio transgresor	154
1. <i>El quehacer humanista</i>	155
2. <i>El Humanismo fracturado</i>	161
a. La locura	161

b. El elogio delirante de Vidriera	163
c. Autodeterminación... y fracaso.	166
d. Nemo y Diógenes o el clasicismo transgresor	168
e. El “petrarquismo” de Vidriera.	173
B. El primo o la desmesura libresca.	178
C. El sueño del Humanismo vuelto desvarío	192
V. <i>PERSILES</i> O EL PEREGRINAJE ALREDEDOR DEL ARTE CERVANTINO	195
A. El proyecto clasicista de Cervantes	195
B. El <i>Persiles</i> : ejemplar bizantino	204
C. El <i>Persiles</i> septentrional: peregrinar hacia los límites.	206
D. El <i>Persiles</i> mediterráneo: en el continente de la modernidad.	209
E. El peregrinar errático del discurso	210
VI. CONCLUSIONES. CERVANTES: EL HUMANISMO COMO ORIGEN DE LA INNOVACIÓN Y LA MODERNIDAD COMO DESTINO DE LA TRADICIÓN	221
VII. BIBLIOGRAFÍA.	235

Agradezco al jurado de la Asociación de Cervantistas, al Ayuntamiento de Argamasilla del Alba y a la Universidad de Alcalá de Henares por reconocer esta investigación y por hacer de este libro una realidad, al Colegio de México por la oportunidad de tener la mejor experiencia intelectual;

a mi asesora, Nieves Rodríguez Valle por su generosidad, su inteligencia, su humor, así como a mis lectores que me han brindado el privilegio de sus palabras y su apoyo: María Stopen, Aurelio González, Xiomara Luna;

a mis padres (Judith y Carlos) y mi hermana (Karen);

a Claudia Palacios por el amor, la diversión, la paciencia;

A mis amigos de toda la vida: Alejandro González, David Núñez, Elías Orozco, Irene Tello, Romeo Tello;

Si la vida es absurda, sin los demás sería vacío. Pero no lo es: Alejandra Palacios, Azálea Romero, Gerardo A. Cortés, Griselda Córdova, Hugo Soto, Isaías, Libia Ennedi, Libertad Paredes, Mario Luna, Mayté Romo, Pablo Boullosa, Rubén Heredia, Sulemi Bermudez;

A todos los que me dieron algo de su tiempo, generosidad, efusividad, honestidad, arrojo, poesía, confianza, desasosiego o felicidad, gracias.



INTRODUCCIÓN

La premisa del presente libro parte de la idea de que el Humanismo renacentista, asimilado, reelaborado y problematizado en la pluma de Cervantes, hizo posible la creación del continente estético e ideológico de la modernidad. Dado que se ha señalado insistentemente que Cervantes creó la novela tal y como la conocemos, y que su obra es consecuencia del Humanismo, considero que a partir del análisis de las formas en las que el autor fue asimilando el movimiento de origen italiano a lo largo de 30 años, se puede identificar la cristalización formal, artística e ideológica de la modernidad literaria.

Por un lado, el Humanismo —ya sea como movimiento filológico que estableció una relación inédita con la herencia grecolatina o como movimiento ideológico que cimbró la imagen establecida del mundo— es el examen, la consolidación y la intervención sobre una tradición. Es también una forma de relacionarse con el pasado para leer y actuar en el presente. La obra de Cervantes, como la de Shakespeare y como la de Montaigne, es la síntesis, la *summa*, de una cultura y sus discursos. En ella está inscrita lo que había sido y quería ser la literatura occidental: tragedia, ficción bucólica y caballeresca, novela bizantina, petrarquismo... Dado este carácter sumario, es expresión y consecuencia de los más íntimos anhelos humanistas. No me refiero meramente a su referencialidad clásica, a su erudición o a su conciencia lingüística, sino a que en ella se resuelve el sueño humanista bajo una expresión estética. En la obra cervantina se descifran y consolidan géneros grecolatinos, se asumen y resuelven las herencias clásicas y se dialoga con las autoridades. No obstante, crea algo que no estaba contemplado. Es ahí que entra en juego el segundo concepto. El sentido crítico, la afirmación del individuo, la problematización de la realidad y su desdibujamiento, el perspectivismo, la ironía son expresiones de la modernidad, y son, también, cualidades cervantinas. De hecho, la investidura de Cervantes como el primer novelista moderno ha alcanzado la categoría de lugar común. A pesar de lo abierta, escurridiza y generalizada que resulta la afirmación, no deja de ser en sentido estricto precisa. Sí, en efecto, Cervantes inauguró o, al menos, consolidó la ficción moderna en la que el individuo y la voluntad se afirman, en la

que el sentido crítico y la vocación transgresora son la norma. Su obra es congregación de la literatura ya creada y es también el boceto de una inédita sensibilidad —la nuestra—; es decir, reseña nuestro pasado al mismo tiempo que nos inventa.

Para dar cuenta de esto fue necesario, a la luz de una revisión teórica de los conceptos de modernidad y Humanismo, el análisis de la obra cervantina en su conjunto, entendiéndola en su condición histórica y como un proceso creativo complejo y dilatado. En el capítulo I, examino las nociones de Humanismo y de modernidad, entendida esta última en el contexto de la Europa renacentista y barroca. Asimismo, estas consideraciones se revisan en el marco del cervantismo. El segundo gira en torno a la *Numancia* y *La Galatea*. En ambos casos se revisan los antecedentes y se subraya el influjo del Humanismo para la consolidación de los géneros trágico y bucólico. Una vez establecido el horizonte cultural desde donde se producen las dos obras de Cervantes, analizo los elementos canónicos y transgresores del género para así identificar los dos impulsos que jugaron un papel fundamental en la obra cervantina: el de tradición e innovación.

El capítulo III se elaboró a partir de dos textos: el soneto “Al tûmulo del rey Felipe II en Sevilla” y el prólogo de la primera parte del *Quijote*, en los que se identifica un acentuado tono irónico y un perspectivismo relativizante. Se reconoce aquí una manipulación resuelta e irreverente con el ejercicio intelectual, con el canon y con las instituciones culturales. A partir del análisis propuesto, es posible reconocer la manera en la que el Humanismo cervantino entró en una fase de problematización y distanciamiento.

El capítulo siguiente lo protagonizan el licenciado Vidriera y el primo, personajes de las *Novelas ejemplares* y de la segunda parte del *Quijote*. La pareja de intelectuales muestra la versión más desencajada y delirante de las pretensiones y anhelos humanistas. En sus manos, la erudición, la referencialidad clásica, el latín, la escritura, la imitación, la elocuencia son llevadas a los terrenos del desencanto, la insolencia o la desmesura.

En el último capítulo, el *Persiles* juega el papel de obra sintética en la que coexisten el Cervantes más canónico, tradicional y clasicista con el Cervantes más transgresor, irreverente y, sobre todo, crítico. La novela póstuma resulta en una obra centrípeta con la afirmación de modelos clásicos e ideas sólidas, y centrífuga en su heterodoxia estética e ideológica. Asimismo, se representa de manera irónica y velada el conflicto y la contradicción entre la normativa y la modernidad.

Los temas de Humanismo y de modernidad no son novedad dentro del análisis de la obra cervantina y áurea. Son varios y muy completos los trabajos que se han encargado de identificar las fuentes clásicas o humanistas en pasajes específicos o de dictaminar sobre el acceso de Cervantes a obras eruditas, a las preceptivas

italianas o al pensamiento erasmista.¹ De hecho, son estas investigaciones y reflexiones el punto de partida para mi análisis. El Humanismo ha sido, pues, un tema tratado profusamente por el cervantismo del siglo xx desde la vasta investigación de Bataillon, pasando por Castro o Vilanova. A partir de estos hallazgos y discusiones, en el presente libro establezco dos perspectivas metodológicas e interpretativas. En primer lugar, identifico y analizo los efectos estéticos e ideológicos que el Humanismo dejó a su paso en el universo literario cervantino. No se trata de renegociar la intertextualidad erasmista o petrarquista en Cervantes.² El propósito es más bien descubrir y reflexionar sobre la forma en la que esa intertextualidad operó al interior de las obras, como una realidad artística. Es decir, la pregunta a responder es: ¿qué forma artística cobra el Humanismo en una obra como la cervantina en la que la crítica, la ironía y la transgresión son el *modus operandi*?

El Humanismo tiene un desarrollo que va de Petrarca a Montaigne, así como la historia de la obra cervantina transcurre entre la *Numancia* y el *Persiles*. De esta forma, en segundo lugar, me interesa registrar y reflexionar el Humanismo cervantino en su historicidad, como una evolución creativa. La influencia del teatro humanista o de colegio en la *Numancia*, la presencia de Sannazaro o Virgilio en *La Galatea*, o las vetas erasmistas en el *Quijote* o las *Novelas ejemplares* han sido tratadas repetidamente por la crítica. Mi propuesta es, pues, descubrir la apuesta cervantina como un sinuoso proceso creativo que supuso un diálogo entre las obras mismas y entre sus influencias, así como una constante reflexión que derivó en una lectura particular de la realidad. Es decir, se trata de una lectura diacrónica.

Esa interpretación de mundo resultante del proceso creativo cervantino es el segundo aspecto cardinal de la investigación. El arte cervantino ha sido calificado como moderno desde perspectivas y criterios tan variados como contradictorios. A partir de la investigación aquí desarrollada considero que esa escurridiza modernidad de Cervantes que tantos intelectuales han sospechado puede ser plenamente identificada a partir del análisis de la obra cervantina en su relación agónica con la tradición. En el arte cervantino se alcanzan a identificar los primeros gestos de lo que después se reconocerá como sensibilidad moderna. El bosquejo de esas expresiones son las que aquí dibujo. De esta manera, si escuchamos el diálogo problemático e irónico que establece Cervantes con el canon podemos percibir los balbuceos de una realidad artística e ideológica inédita, aquella que hace de la ruptura una tradición.

¹ Dedico una parte del primer capítulo al estado de la cuestión.

² Sobre los hallazgos de la crítica, me aproximo en diferentes momentos de la investigación al tema, en particular en el subcapítulo “Cervantes y el Humanismo hispánico antes de 1585”, y en las partes dedicadas al “Prólogo” del *Quijote* de 1605 y al *Licenciado Vidriera*.



I. EL HUMANISMO RENACENTISTA COMO DETONANTE DE LA MODERNIDAD LITERARIA

En un sentido muy general, la modernidad es la conciencia de transición y diferenciación al respecto de un pasado identificado como tal, o bien, en palabras de Habermas, es “lo que otorga expresión objetiva a la actualidad del espíritu de una época” (1981: 4). Así fue como se usó el vocablo en el siglo v, cuando sirvió “para deslindar el presente cristiano, que acababa de convertirse en hecho oficial, del pasado pagano[...]

La cultura moderna se consolidó y se convirtió en una realidad tras un largo proceso que terminó por modificar todo el sistema de pensamiento. De hecho, aunque la conciencia de habitar un escenario moderno no se expresó de manera concreta y específica sino hasta el siglo xix –con el final del Antiguo Régimen– las raíces del proceso pueden identificarse ya en el Renacimiento.

Los historiadores de la cultura y los filósofos han englobado bajo la misma noción de modernidad varios conceptos, o al menos dos que son, además, en apariencia, contradictorios entre sí. Por otro lado, dependiendo de la perspectiva que se tome, ya sea, literaria, económica, social, científica o política, la modernidad irá apareciendo en diferentes momentos. A continuación, exploraré algunas de estas nociones para después sintetizarlas en una propuesta incluyente y funcional para los propósitos del presente trabajo.

El escritor estadounidense Marshall Berman consideró que la modernidad se puede caracterizar como una experiencia, como una forma de ser en el mundo, e identificó tres periodos (modernidad –siglo xvi–siglo xviii–, modernización –siglo xix–, modernismo siglo xx). El primero de ellos:

[...] se extiende más o menos desde comienzos del siglo xvi hasta finales del xviii, las personas comienzan a experimentar la vida moderna, apenas si saben con qué han

tropezado. Buscan desesperadamente, pero medio a ciegas, un vocabulario adecuado; tienen poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas (Berman, 1988: 2).

El problema con esta propuesta a propósito de los orígenes de la modernidad en el Renacimiento es que las palabras citadas son todas las que le dedica, ya que su reflexión se centra, sobre todo, en los siglos XIX y XX. No obstante, podemos identificar algunos elementos “modernos” renacentistas. Ese “vocabulario” del que habla el filósofo estadounidense, en efecto, se inventó. Inexploradas formas artísticas –la novela³ tal y como la conocemos–, inquietantes concepciones del cosmos –los universos paralelos de Giordano Bruno (Bruno, 1984)– o propuestas políticas inéditas –la organización de los estados modernos⁴– inauguraron el continente sobre el que dicha experiencia se hizo posible.

En el Renacimiento se descubren los primeros rasgos que terminarán por caracterizar, en términos generales, la modernidad; es decir, se prefiguran caracteres que siglos más tarde cobrarán un perfil definido y radical. Algunos ejemplos. La construcción del sujeto individualista y ávido de fama encuentra en Petrarca o en los Medici su formulación, y su expresión definitiva en Beethoven o Napoleón. Los ideales republicanos y demócratas, que fueron el sueño de Cola di Rienzo a partir de su empeño por establecer un Estado basado en la antigua república romana, se convirtieron en paradigma político tras la Revolución Francesa. El lento proceso de autonomía del arte, tema fundamental de los tratados de poética del Renacimiento, encuentra a finales del siglo XIX su cabal formulación en la expresión *l'art pour l'art*. Los personajes contradictorios y subjetivos, incapaces de engranar en el ritual de lo habitual, poblaron las obras de Shakespeare o de Cervantes, misma tradición que siguieron Dostoievski o Flaubert.

En la afirmación de Kundera de “no me siento ligado a nada salvo a la desprestigiada herencia de Cervantes” (1994: 30) encontramos esta conciencia de la modernidad como una visión de mundo, como una forma y como una historia. El novelista contemporáneo encuentra en el *Quijote* la expresión primera de la

³ El término de “novela” resulta muy problemático en los estudios literarios, en particular en el ámbito hispánico que no cuenta con conceptos como los de *roman* o *story*. Esta ambigüedad se intensifica en el Siglo de Oro en el que salen a la luz las *Novelas ejemplares* y se imprime la que será conocida más tarde como la primera novela moderna. Evidentemente, se tratan de géneros diferentes, con tradiciones específicas. En el presente texto, en la medida de lo posible, se tratará de reconocer y marcar esta diferencia conceptual. No obstante, no busco aquí afirmar o cancelar cualquiera de los términos ya que considero que esa ambigüedad resulta elocuente en cuanto a los procesos histórico-culturales que implica, y que aquí se toman en consideración.

⁴ “[...] el pensamiento maquiaveliano instaura algunos fantasmas típicos de la modernidad: la cuestión central de la libertad política, o la praxis revolucionaria y la innovación histórica. En este sentido es evidente la ruptura maquiaveliana con el naturalismo clásico y el eticismo y trascendentalismo cristianos [...]” (Forte Monge, 2011: LXXXVI).

tradición desde donde produce su obra, tradición que reconoce como moderna. De tal manera, la historia de las ideas y del arte han identificado en Cervantes, Shakespeare, Velázquez, Giordano Bruno o Descartes una línea de pensamiento y una experiencia de mundo que varios siglos después se identificaron como modernas. Por tanto, podemos ubicar el nacimiento de la modernidad en el Renacimiento.

Hay muchas ideas que aspiran a definirla. Por sí solas son insuficientes para explicar y definir el concepto. En conjunto logran delinearla. La idea más extendida por la historia de la filosofía y de la ciencia es que la modernidad tiene su origen en la racionalización de la realidad, en su objetivación metódica y lógica:

La concepción occidental más vigorosa de la modernidad, la que tuvo efectos más profundos, afirmaba que la racionalización imponía la destrucción de los vínculos sociales, de los sentimientos, de las costumbres y de las creencias llamadas tradicionales, y que el agente de la modernización no era una categoría o una clase en particular, sino que era la razón misma y la necesidad histórica que preparaba su triunfo. De manera que la racionalización, componente indispensable de la modernidad, se convierte por añadidura en un mecanismo espontáneo y necesario de la modernización (Touraine, 1994: 18).

El pensamiento de Descartes representa esta adopción de métodos racionales para el saber. Desde este supuesto, en el que la modernidad significa racionalización y matematización, las semillas de la modernidad se sembraron en el siglo XVII, con las propuestas cartesiana y newtoniana.

Esta equivalencia entre modernidad y racionalismo-cientificidad es la dominante en las historias de las ideas. No obstante, el filósofo inglés Stephen Toulmin señala que la historia de la modernidad es mucho más compleja, que son dos sus orígenes, y que ambos son tan complementarios como contradictorios entre sí. “Cuando cotejamos esa cultura de mediados del siglo XVII con la de los humanistas del siglo XVI, con escritores como Erasmo de Rotterdam, François Rabelais, William Shakespeare, Michael de Montaigne o Francis Bacon, se nos antoja bastante difícil sostener que la cultura laica de la modernidad fue producto exclusivo del siglo XVII” (2001: 45). Así, “la modernidad tuvo dos puntos de partida distintos: uno humanista, fundado en la literatura clásica, y otro científico, basado en la filosofía natural del siglo XVII” (2001: 77). Agrega Toulmin que:

Los rasgos clave de la edad moderna tuvieron dos comienzos intelectuales distintos. El primero se debió a Erasmo y a los demás humanistas del Renacimiento, que vivieron en una época de relativa prosperidad y crearon una cultura marcada por la «sensatez» y la tolerancia religiosa. El segundo comienzo se debió a Descartes y a los demás racionalistas del siglo XVII, que reaccionaron a la crisis económica de su época —en la que la tolerancia se consideraba un fracaso y la religión se defendía con

la espada— renunciando a la modestia escéptica de los humanistas y buscando pruebas «racionales» que apuntalaran nuestras creencias con una certeza neutral respecto a todas las posturas religiosas (2001: 124).

Tenemos, entonces, dos modernidades que, a la larga, van a convivir de manera problemática, dialógica y contradictoria. Mientras la racionalista va a buscar la certidumbre y la Verdad, la otra, la humanista-literaria, pone el acento en el discurso y en la problematización de la realidad. Esta es la tesis de Toulmin que ya otros pensadores habían intuido al analizar la naturaleza doble de la modernidad.

Esa Modernidad fragmentaria y problemática (la no necesariamente racionalista), significó la fractura de una cosmovisión estable y orgánica. “La modernidad desencanta el mundo, decía Weber, pero él también sabía que ese desencanto no puede reducirse al triunfo de la razón [...]. No hay una figura única de la modernidad, sino dos figuras vueltas la una hacia la otra y cuyo diálogo constituye la modernidad: la *racionalización* y la *subjetivación*” (Touraine, 1994: 205). Kundera lo intuye al comentar la contraposición entre Descartes y Husserl: “los dos grandes filósofos han desvelado la ambigüedad de esta época que es colapso y progreso a la vez” (1994: 14). La modernidad es tanto desarrollo como degradación, precisión e ironía, método y perplejidad. Berman expresa esa doble dirección:

Ser modernos es vivir una serie de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las intensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir las comunidades, los valores, las vidas, y, sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y cambiar el nuestro (1988: 1).

El hombre moderno contempla cómo la realidad pierde consistencia, y se desfuncionalizan los valores que le dieron coherencia a la imagen del mundo medieval. En la época de Cervantes, de hecho, sigue vigente ese universo estable, pero comienzan a aparecer los signos que anuncian el fin de ese mundo. Así, la modernidad resulta en un “proceso de racionalización encaminado al desencantamiento (*Entzauberung*) del mundo, tras haberse agotado, durante la baja edad media, las concepciones metafísico-religiosas del mundo que permitían abarcarlo en su totalidad” (Innerarity, 1987: 107). Este mundo nuevo supuso el desenlace del relato en que el hombre va de la mano de Dios a lo largo de un único camino. Se abrió el telón del escenario en el que “todo lo sólido se desvanece en el aire”. La protagonista de *La nueva Eloísa* de Rousseau ofrece una imagen precisa del desasosiego que trae consigo esta pérdida de certidumbre. Al recorrer las calles de París, sospecha la inminencia de un “mundo en que «lo bueno, lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad, la virtud, sólo tiene una existencia local y limitada»”

(Berman, 1998: 4). Touraine, por su parte, dictamina que “la modernidad excluye todo *finalismo*” (1994: 17). Se abandonan las visiones unívocas del mundo, y se cobra conciencia de que la fugacidad es la única constante. Así, podemos concluir, junto a Baudelaire que “la modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable” (2014: 22). Tal y como señaló Toulmin, el principal cómplice de esta modernidad inestable fue el Humanismo crítico y dialogante del siglo xvi.

Sobre esa inestabilidad se edificó el pensamiento crítico. Octavio Paz, quien reflexionó sobre la modernidad en toda su obra, señaló que ésta “comienza con una crítica de la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía, la política. La crítica es su rasgo distintivo, su señal de nacimiento. Todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción” (1994: 501).

Durante el Renacimiento, el Humanismo puso en marcha una decidida voluntad reflexiva que abonó en la “disgregación” de certidumbres y “finalismos”. Esto quedó de manifiesto en uno de los ejercicios filológicos más célebres de la historia. Lorenzo Valla analizó la *Donación de Constantino*, el supuesto testamento del emperador en el que heredaba la ciudad de Roma en favor de la Iglesia —con lo que se legitimaba el poder temporal de la institución religiosa. Valla publicó sus conclusiones en 1440. A partir del análisis lingüístico y la identificación de anacronismos, descubre la falsificación. El humanista privilegió, así, la precisión filológica y el rigor metodológico por encima de las consecuencias políticas o religiosas, y de las verdades tradicionales.

El arte renacentista y sobre todo barroco da cuenta de la ausencia de centro. El infinito cosmos de Giordano Bruno⁵ o la relatividad moral de Maquiavelo⁶ encuentran su correlativo estético en el laberinto de *Las meninas* o en la ambigüedad y polifonía cervantinas: invenciones artísticas que esbozan la paradoja, el vértigo y el rigor del nuevo ser. Al respecto del género literario —la novela: formato sobre el que esta indeterminación tuvo su más clara representación—, Julio Quesada especula:

¿Por qué afirmamos entonces que el punto de partida literario y ensayístico de la modernidad puede arrojar una nueva luz sobre el punto de partida moderno cartesiano? Pues en el sentido de que la novela como género literario es «lo que está siendo, lo

⁵ “[...] el nolano ha sabido interpretar correctamente el verdadero alcance del copernicanismo; hasta desarrollarlo en la dirección de una reforma cosmológica total: eliminados los orbes celestes y la esfera de las fijas, se afirma la infinitud del universo poblado de mundos innumerables [...]” (Granada, “Introducción” a Bruno, 1984: 40).

⁶ “La ciencia social [...] nace sobre todo por la voluntad de Maquiavelo de juzgar las acciones y las instituciones políticas sin recurrir a un juicio moral, es decir, religioso” (Touraine, 1994: 23).

que aún no es». Ortega y Bajtín estarían dispuestos a admitir que el hombre no tiene naturaleza pero sí novela, sí que tiene historia. (1995: 17)

El movimiento humanista fue sustancial para este periodo, de hecho, a veces, se confunden sus movimientos e intereses. Cabría preguntarnos entonces lo siguiente: ¿Cómo es que ese virar hacia la Antigüedad –el Humanismo en su expresión más simple– formó el Occidente moderno? ¿Es posible que el interés por el antepasado clásico haya contribuido a la construcción del hombre que ve en el futuro su utopía, que se realiza en las revoluciones, y que hizo de la ruptura la materia prima de su tradición? Si atendemos al hecho de que el Renacimiento y el Barroco no se hubieran desarrollado de la manera en que lo hicieron sin el Humanismo, es evidente que alguna relación debió tener con la modernidad. Así, el Humanismo, con su revolución filológica, intelectual y educativa, surcó el camino por el que la modernidad se abriría paso.

La Italia del siglo xv fue el escenario de este movimiento que tuvo como propósito la renovación de los estudios clásicos. Sin embargo, este no fue el primer momento en el que la cultura grecolatina cobró protagonismo. Nicholas Mann, de hecho, ubica el Humanismo varios siglos antes de Petrarca, en plena Edad Media: “El Humanismo es aquel desvelo por el legado de la Antigüedad –el literario en especial pero no exclusivamente– que caracteriza la tarea de los estudiosos por lo menos desde el siglo ix en adelante” (1998: 20). Entonces, ¿qué distingue al Humanismo renacentista?

Durante este periodo, el Humanismo significó mucho más que la mera atención a Roma y Grecia antiguas. No podía ser de otra manera. Su contexto es el de una Europa incierta gracias a factores como la consolidación de los estados nacionales, la imprenta, las revoluciones científicas, la toma de Constantinopla o los debates religiosos. En este escenario resulta muy difícil aislar cualquier movimiento al campo exclusivo de lo lingüístico y literario.

Ejemplifico con el caso del notario papal Cola di Rienzo. Amigo de Petrarca, su formación estuvo dominada por lo grecolatino. Su proyecto político consistió en una suerte de restablecimiento de la Roma republicana. Fue nombrado tribuno. Su vida se alternó entre la confabulación política y las fastuosas fiestas que organizaba. El papa terminó por acusarlo de hereje y pagano. Tuvo que huir. Carlos iv le ofreció asilo para después entregarlo a las cortes papales. El juicio se canceló por la muerte del papa Clemente iv. Subió al trono Inocencio vi, quien lo acogió en su corte. A su regreso, además de ser nombrado senador, la ciudad lo recibió como liberador. No obstante, su actuación resultó despótica y opresiva. Tras un levantamiento fue condenado a la decapitación y a la incineración. Sus cenizas fueron arrojadas al Tíber.

Mientras se desarrollaban estas intrigas, Petrarca, muy cercano a Cola, formó su célebre biblioteca, y escribió su poema épico *Africa*, en el que relata en hexámetros latinos las hazañas de Escipión y la grandeza del imperio. Así, “mientras Petrarca veía en Cola al realizador de sus ideas, Cola consideró a Petrarca como a un maestro; el «sueño» de la restauración se convertía así en un programa que se estaba realizando [...]” (Garin, 2012: 36-37). El entusiasmo por lo clásico rápidamente se desbordó de lo filológico. Por ejemplo, para Eugenio Garin, Cola di Rienzo:

[...] quiere lo que originalmente se entendía por «Renacimiento»: no un movimiento externo, aparente, una imitación de la literatura y el arte antiguos, no una nueva vida basada en libros y objetos muertos, en estatuas y cosas parecidas, sino más bien una renovación moral y política que afectara al Estado, a la Iglesia y a la sociedad, una «regeneración» íntima, espiritual del individuo, alimentado tanto por fuentes religiosas como por el mundo ideal de la Antigüedad (Garin, 2012: 36-37).

Si con Cola di Rienzo se advierte el papel del Humanismo en ámbitos extraliterarios, una vez que se desate el desorden religioso y político tras la Reforma luterana, el Concilio de Trento o el cisma inglés, sus consecuencias serán evidentes: Erasmo se verá repetidamente comprometido y presionado, a su amigo Moro le cortarán la cabeza y Vives huirá del reino que condenó y quemó vivo a su padre, y que desenterró el cadáver de su madre para incinerarlo. Así, el Humanismo se vio orillado a una condición polémica. Señala Garin:

Al difundirse fuera de Italia la nueva cultura, con la crisis y la polémica derivadas de la Reforma, con el avance turco hacia los confines del Imperio (otra entidad que «concluye» definitivamente), con las nuevas conquistas técnicas (por ejemplo, la imprenta), con los descubrimientos geográficos («siglo nuevo» y «nuevos mundos»), con la revolución copernicana (los «nuevos cielos»), cambia también de tonalidad la visión de los nuevos tiempos y su concreta relación con el pasado (1981: 67).

Francisco Rico pone el ejemplo del burgués que prepara una cena basada en un recetario antiguo y durante el convite discute tanto su validez filológica como el sabor del platillo. “Entonces, ¿el humanismo fue también una manera de comer? Sin duda que sí.” (Rico, 1997: 47). Es, pues, una interpretación del mundo, “una cultura completa, todo un sistema de referencias, con un estilo de vida [...]” (Rico, 1997: 48).

A grandes rasgos se pueden identificar dos momentos del Humanismo. El primero –cuyo epicentro es Italia– se supone más filológico que el segundo –diseminado a lo largo de Europa–, considerado más polémico. No obstante, su índole

ideológica siempre estuvo presente. De hecho, fue desde el principio un proyecto filosófico y político:

[...] ya desde Petrarca, el Humanismo es una reivindicación y un programa a realizar, que el conflicto con los planteamientos tradicionales del Medioevo es el enfrentamiento de dos diferentes actitudes filosóficas y de dos diversas concepciones de la cultura. La insistencia humanista en el hombre como sujeto de praxis (ética y política) [...]. (Granada, en “Introducción a Eugenio Garin” en Garin, 1981: 15)

Algunos pensadores han limitado el fenómeno a los aspectos filológicos – Campana (1946) o Kristeller (1982)–. Para ellos, el humanista no es más que un profesional de un ciclo de materias o asignaturas, y no necesariamente un ideólogo. El movimiento superó dicho significado. Por ejemplo, en la siguiente definición de Nicholas Mann encontramos esa vacilación conceptual:

[...] supone el redescubrimiento y el estudio de las obras de los clásicos grecolatinos, la restitución e interpretación de sus textos y la asimilación de las ideas y valores que contienen. Puede abarcar desde el interés arqueológico por los restos del pasado hasta la más minuciosa atención filológica por el detalle de cualquier tipo de testimonio escrito, desde inscripciones hasta poemas épicos, pero llega a impregnar también, como veremos, casi todas las áreas de la cultura post medieval, a saber: la teología, la filosofía, el pensamiento político, la jurisprudencia, la medicina, las matemáticas y las artes (1989: 20).

La limitación de la idea del Humanismo como un mero proyecto pedagógico o filológico tiene que ver con los *studia humanitatis* (Asís Garrote, 1993). Éstos “consistían, pues, en el estudio de unas disciplinas que hoy consideraríamos propias de una formación de letras: lengua, literatura, historia y filosofía moral” (Mann, 1998: 20). Ese interés trascendió a otros campos. Ilustro con un ejemplo. Pedro Nunes hizo grandes aportaciones científicas desde la Universidad de Salamanca. Es muy conocido por inventar el nonio, instrumento que permitió la medición de ángulos a una escala muy pequeña, y que resultó muy importante para la navegación. En su momento, a nadie le extrañó que este matemático y cosmógrafo escribiera poemas en griego ni que latinizara su nombre. Señala Rico que Petrus Nonius Salaciensis, como le hubiera gustado que lo recordáramos, sostenía que:

[...] el fundamento de toda la cultura debe buscarse en las artes del lenguaje, profundamente asimiladas merced a la frecuentación, el comentario y la imitación de los grandes autores de Grecia y Roma; la idea de que la lengua y la literatura clásicas, dechados de claridad y belleza, han de ser la puerta de entrada a cualquier doctrina o quehacer dignos de estima (Rico, 1997: 18).

El científico tenía la certeza de que la reflexión alrededor de la tradición literaria, el lenguaje, la conciencia del discurso, la revaloración de filosofías antiguas y, en general, la preocupación por el *logos*, abrían las puertas del conocimiento. Significó, entonces, una actitud crítica hacia el discurso. Supuso:

[...] la reivindicación (frente a la absolutización formalista y dialéctica del aristotelismo nominalista) de todos los elementos implicados en la comunicación. De ahí la restauración humanista de la poesía como «discurso» total y –en marcada retorización humanista del lenguaje, visto fundamentalmente como instrumento de expresión de la subjetividad y de su virtud y como medio de persuasión o captación del auditorio (Granada, en “Introducción a Eugenio Garin” en Garin, 1981: 16).

En “El arte de aprender” (1529) de Erasmo encontramos un diálogo entre Desiderio (el mismo Erasmo) y Erasmio (el ahijado del humanista).⁷ Se habla ahí de un libro que facilita el saber. Llama la atención el énfasis en el conocimiento de las lenguas, de todas, tanto las “de cultura” como las vulgares.:

Erasmio —Me han dicho que existe un método excelente que permite al hombre conocer a fondo, con el menor esfuerzo, todas las bellas artes.

Desiderio —¿Qué es lo que oigo? ¿Has visto tú el libro?

Erasmio —Sí, lo he visto tan sólo, porque no tengo la competencia de un maestro.

Desiderio —¿Cuál era su contenido?

Erasmio —Distintas figuras de animales, tales como dragones, leones o leopardos, así como diferentes círculos, sobre los cuales estaban escritas palabras griegas, latinas, hebreas y otras de origen bárbaro (Erasmo, 2011: 389).

El famoso libro no sirve. El método es la paciencia en las artes del lenguaje. Conociéndolas, ese saber es alcanzable. No sólo eso, el mundo mismo estará a la mano: “Desiderio —Fíjate cómo las buenas letras han enriquecido a tantas personas o las han levantado a las altas esferas del poder y de los honores. Y considera asimismo la diferencia que hay entre el hombre y la bestia.” (Erasmo, 2011: 390).

Para llevar a cabo este proyecto fue necesario buscar nuevas autoridades y formas inéditas de apropiárselas. De aquí que resulten fundamentales la *imitatio* y la *eruditio*. Por medio de la reelaboración de obras clásicas, de la revitalización de géneros antiguos o del juego referencial es como se estableció la relación con una tradición que se estaba revelando bajo nuevos velos, y que permitía, de paso, reconfigurar el presente. Esa imitación o referencialidad no consiste en la pasiva devoción por lo clásico. Tampoco se trató de un exaltado homenaje. Fue más

⁷ Desiderio es el nombre de pila de Erasmo, y Erasmio, el de su ahijado, el hijo de Froben, su editor. De aquí que quepa pensar que en este diálogo pueda transparentarse el pensamiento del humanista holandés.

complejo. Se trató de una activa intertextualidad, por medio de la cual un texto toma la voz de otro para decir lo propio, ya sea en el ámbito de lo literario o, incluso, en el de la vida misma. Maquiavelo, en *El príncipe*, de hecho, ve la actuación política virtuosa como fruto de una *imitatio*: “debe el hombre prudente seguir siempre las vías recorridas por los grandes hombres e imitar a los excepcionales, a fin de que, aun si no llega la virtud, un cierto aroma suyo al menos sí desprenda” (Maquiavelo, 2011: 19).

La atención a los clásicos por parte de los intelectuales del Renacimiento y del Barroco fue un componente más de la modernidad. Para el filósofo Bolívar Echevarría, se trató de un universo cultural que auxilió a la cultura en su proceso de apropiación de recursos que dieran cuenta de la experiencia de los “nuevos tiempos”:

Se invoca la figura de los antiguos para identificarse con ella en calidad de *ersatz* o sucedáneo paradójico de otra aún no conocida, apenas prefigurada por el deseo, necesitada pero ausente; es una estrategia práctica de construcción de una identidad artificial mediante el paso a través de una mimesis, con intención autoeducativa, de la identidad clásica (Echeverría, 2000: 86).

En los antiguos el hombre renacentista encontró el vocabulario que hablara de su presente y el futuro. Además, la atención por los autores clásicos abrió las puertas a una percepción distanciada de la cultura y la Historia. En la medida en la que se descubrían manuscritos, se traducían y se comentaban, la inteligencia europea fue exhibiendo la especificidad histórica de sus autoridades, su lejanía temporal, su “otredad”. Para Toulmin, éste será un factor definitorio de la modernidad: “La recuperación de la historia y la literatura antiguas contribuyó poderosamente a intensificar su sensibilidad hacia la diversidad caleidoscópica y la dependencia contextual de los asuntos humanos” (Toulmin, 2001: 55).

La forma más inmediata de apropiarse de esa herencia fue mediante la imitación. Antonio Alatorre parafrasea las ideas de Jerónimo de Lomas Cantoral, poeta contemporáneo de Fernando de Herrera. En ellas se descubre, en primer lugar, el papel activo en la imitación de los clásicos; y, en segundo, la naturalidad con la que esta idea se extendió.

En Italia —dice— existen desde hace mucho públicas academias donde no se profesa otra cosa que la imitación. La primacía de Italia estaba fuera de duda. Su humanismo se remontaba a Dante y Petrarca. Descubridores del *thesaurus* grecolatino, los italianos siguen siendo sus principales disfrutadores. Los poetas pueden acudir donde se les antoje: a una reminiscencia de Homero pueden yuxtaponer otra de Propertio (o de Petrarca). Los poetas compiten por el premio al mejor imitador, y los aficionados a la poesía asisten a los certámenes —a las públicas academias [...]. La imitación es

la piedra de toque de la buena poesía [...]. Si no se hace algo, la poesía española está condenada a quedarse atrás (Alatorre, 2003: 36).

Esa naturaleza paneuropea resultó fundamental. Los humanistas tuvieron como medio de expresión el latín. Tal condición supuso la creación de una comunidad intelectual de carácter internacional.⁸ Su campo de influencia no se vio limitado por fronteras políticas o lingüísticas. De tal manera, Europa se comunicó en la lengua de Virgilio y abrazó proyectos intelectuales comunes sin limitaciones espaciales.

España, tal y como lo demostró Bataillon, fue, hasta antes de la Contrarreforma, campo fértil para estos debates. Baste pensar en la Biblia políglota Complutense en franca competencia con el *Novum instrumentum* de Erasmo⁹, en la labor pedagógica de Nebrija o en la difusión de las ideas erasmistas a cargo de Alfonso de Valdés. Así, en la Península encontramos a lo largo de los siglos XV y XVI toda una red intelectual diseminada entre las universidades de Salamanca, Alcalá de Henares, Toledo, la corte madrileña, el puerto de Barcelona, la escuela humanista de Alcañiz o Sevilla.

Este escenario influyó en la producción intelectual en lengua vernácula, pues supuso el contacto directo con las mentes más privilegiadas del continente, con los hallazgos grecolatinos, y con distintos sistemas literarios vulgares, en particular el italiano. En algunos casos la producción de los escritores iba y venía indiscriminadamente entre un sistema literario y otro. Pensemos en Petrarca o Boccaccio, y, en España, en Garcilaso de la Vega¹⁰ o en Francisco de Aldana¹¹, que escribían en latín o en lengua vulgar de acuerdo con los intereses particulares de un momento específico. Además, muchas de las innovaciones humanistas, como exploraciones formales o la experimentación con los géneros, fueron compartidas entre el ámbito latino y el vernáculo. De tal manera, el movimiento fue centrífugo en su capacidad para atravesar cualquier frontera y en su influencia

⁸ Esta es la razón de que la epístola resulte en un género predilecto para el movimiento.

⁹ A este respecto, resulta un tema muy interesante la relación entre ambos proyectos. Erasmo le ganó la batalla a Cisneros en la publicación y licencia de su Biblia. No obstante, la Biblia Complutense significó uno de los esfuerzos editoriales más sobresalientes de la historia. Su corrección es casi perfecta ya que casi no se han encontrado erratas, el trabajo tipográfico fue referente histórico dado que enfrentó el problema de organizar múltiples manchas textuales en distintos idiomas y en distintos caracteres, incluyendo los griegos y los árabigos.

¹⁰ La estancia de Garcilaso en Italia fue fundamental para su formación como poeta tanto en español como en latín. Tuvo la oportunidad de estar cerca de importantes humanistas. Pasó en Nápoles “los últimos siete años de su vida; donde contrajo no pocas amistades con poetas y humanistas italianos y donde compuso casi todas sus poesías, entre ellas las cuatro en latín que hasta ahora conocemos de él” (Mele, 1923: 108).

¹¹ “Aldana sabía latín, como muestra su pérdida traducción de las epístolas de Ovidio a que se refiere su hermano en la edición de sus obras [...]” (Mateos Paramio, 1990: 661).

indiscriminada en los sistemas literarios vernáculos; y centrípeto en la limitación a un público capaz de comunicarse en la antigua lengua.

La influencia en las literaturas modernas puede identificarse en casos concretos; por ejemplo, como ya señalé, en la imitación de modelos de la Antigüedad hasta ese momento desconocidos. Pongo por caso el redescubrimiento de la obra de Luciano gracias a la cual Erasmo produjo sus diálogos menipeos. El más célebre: *El elogio de la locura*. A partir de la incorporación de este género en el catálogo de influencias, otros escritores en español siguieron su camino. De tal manera, encontramos obras como *El Crotalón*, *El diálogo de Mercurio y Caronte* de Alfonso de Valdés, o el *Coloquio de los perros* de Cervantes. Asimismo, los humanistas exploraron temas bajo formatos métricos que en la Antigüedad no se correspondían. Por ejemplo, Calvete de Estrella (2003), cortesano y maestro de pajes con Carlos V, escribe su poema *La Vacaida*, el cual narra las hazañas de Vaca de Castro, enviado al Perú para resolver una guerra interna entre pizarristas y almagristas.¹² El poeta imita a Virgilio en muchos aspectos: el tratamiento de los dioses o el léxico. Sin embargo, no respeta el esquema métrico de la épica: el hexámetro. En cambio, utiliza el endecasílabo falecio, propio de la poesía lírica. Esa experimentación es una innovación frecuente en la producción humanista. Nos habla también de la profunda asimilación de la tradición clásica, misma que llevó a la experimentación con las normas que tan bien se conocían. Esa audacia creativa es característica también de la poesía del Siglo de Oro, desde la revolución italianizante de Garcilaso hasta la estética extrema de Góngora o Quevedo.

Al margen de estas muestras específicas de originalidad o individualidad, considero que hay un rasgo del Humanismo que dio pie al ser moderno, y con ello, a la experiencia que hizo posible el horizonte cultural de Cervantes y compañía. Tiene que ver con el Humanismo entendido como una propuesta filosófica. Tal condición ha sido de manera general subestimada, incluso hasta por los especialistas del periodo. Señala Emilio Hidalgo Serna que “muchos de los ingredientes filosóficos de nuestra tradición, ya se trate de Vives, Cervantes o Gracián, radican precisamente en este Humanismo menospreciado sistemáticamente por la historia del pensamiento, por Descartes, Hegel, Heidegger [...]” (Hidalgo Serna, en “Introducción” a Grassi, 1993: viii).

Para muchos investigadores, el Humanismo padeció de una heterogeneidad que le restó consistencia como propuesta intelectual. El filósofo italiano Eugenio Grassi piensa lo contrario, y, de hecho, ve en los esfuerzos de Valla, Vives, Erasmo o Moro una epistemología.

¹² Sobre el Humanismo hispánico, agradezco la información proporcionada generosamente por el profesor Eduardo del Pino González de la Universidad de Cádiz, quien ofreció un valioso curso sobre el tema en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM en agosto de 2016.

La escolástica era el antecedente y el antagonista filosófico. Por ejemplo, para Erasmo (según Hidalgo Serna), “hay que preferir a san Pablo, a Orígenes, a san Ambrosio, a san Jerónimo, a san Agustín, y olvidarse de Duns Escoto y de los escolásticos, cuya aridez y carácter especulativo rechaza [...]” (Hidalgo Serna, en “Introducción” a Grassi, 1993: viii). Por su parte, Vives publicó en 1519 su libro *In pseudodialécticos* en el que refutó directamente la escolástica nominalista.

El Humanismo pone el énfasis en el discurso, en el *logos*. Señala Grassi que “la específica significación filosófica del Humanismo no consiste ni en la vuelta a la metafísica tradicional de cuño platónico o neoplatónico, ni en una antropología que pone el acento principal en el hombre y en sus valores immanentes, sino en filosofar sobre y a partir del problema de la palabra” (1993: 71). Por el contrario, la escolástica fue a la búsqueda de conceptos estables y eternos: la *cosa* en su condición inmutable: “donde impera la razón no importa quién dice algo, ni dónde ni cuándo, sino qué dice; la *res* existente en sí es el criterio decisivo” (1993: 39). Por tanto, hay una transición en el interés que va de la cosa a la palabra.

Si consideramos que la literatura es el ámbito en el que el lenguaje —la palabra— pone a prueba sus capacidades y en el que cobra conciencia de sí, el Humanismo encontró en ella la expresión de sus búsquedas. Dada esta prioridad, no es extraño el desarrollo del arte literario en toda Europa a lo largo del siglo XVI; no es extraño que la literatura moderna haya entonces nacido.

Sin embargo, esta preeminencia de la palabra, el *logos* o el discurso, tiene un costo: la pérdida de precisión y de certidumbre. Lo literario implica un coqueteo con la simulación y la mentira —no por nada la ficción siempre ha sido un dolor de cabeza para la moralidad tradicional—, por la construcción discursiva de un otro —el diálogo que relativiza cada enunciado—, por la ambigüedad —si no hay *un* sentido, difícilmente habrá *una* verdad—, o por la metáfora —cuyas resonancias semánticas son incontrolables. Es decir, al colocar el discurso como eje de reflexión se privilegian formatos que detonan múltiples significados y que dan lugar a una interpretación irónica de la realidad. Nada más alejado de los intereses de la escolástica. Para ella, su recurso es la lógica. Su fin es Dios. El lenguaje no es más que una incómoda vía para la transmisión de conceptos que se suponen ahistóricos y trascendentes: “La retórica, como la poesía, se sirve de las metáforas; pero la palabra lógicamente adecuada al objeto excluye el revestimiento metafórico, que es considerado como algo impreciso, como una «deficiencia» lógica, siendo expresión de una «impropiedad»” (1993: 29).

Pensemos por ejemplo en la obra humanista que resultó más celebrada y editada a lo largo de la historia: el *Elogio de la locura*. Son comunes los personajes alegóricos o caricaturescos de la vanagloria humana o la necedad. Por otro lado, la constante del discurso es la ironía. Podría decirse que la ironía es el *modus operandi* sobre el que los significados se construyen. Ahora bien, esta es una obra

representativa del Humanismo más militante y en manos de su portavoz más polémico y celebrado. Pongamos a consideración estas características a la luz de lo que señala Grassi al respecto de la reacción antiescolástica:

[...] la metáfora, por cuanto afirma una cosa y a la vez significa otra distinta, viene a «invertir» los principios del pensamiento racional (el de la contradicción o el de la identidad, por ejemplo). La expresión irónica, por su lado, que tampoco dice lo que se ha definido racionalmente, sino que igualmente lo «invierte», se convierte en una nueva forma de hablar y de pensar. En definitiva, pues, la pretensión planteada por el «discurso racional» de ser la forma prioritaria, y, por ende, la manera auténticamente «seria» de pensar y de hablar, se revela como «carente de seriedad»: su propia índole abstracta pone al descubierto su incapacidad para ajustarse históricamente [...]. Tenemos, por consiguiente, que en el Humanismo se lleva a cabo una total inversión de la tradicional concepción medieval de la relación entre filosofía y poesía, que partía de que la metáfora oculta la verdad tras un velo. En la tradición humanística sucede todo lo contrario. Son justamente la metáfora, la poesía y la ironía las que hacen patente lo que el pensar y el hablar racionales no son capaces de desvelar (1993: 178-179).

Lo dicho por Grassi podría ser la llave interpretativa de la célebre sátira erasmista.

La reflexión y la crítica humanista a partir de lo discursivo tuvo también como resultado una conciencia histórica. Retomo el ejemplo de Valla y la donación de Constantino. El intelectual italiano, por medio de su conocimiento de la lengua, fue capaz de registrar anacronismos, tanto referenciales como lingüísticos. Con ello, hizo evidente el carácter temporal y transitorio de los conceptos y de la lengua; es decir, desarrolló una conciencia y una distancia históricas. De tal forma, se refuerza una concepción lineal del tiempo, y la verdad de los discursos se relativiza en función de su temporalidad.

En resumen, el Humanismo tuvo una urgencia de ruptura con respecto a la escolástica. Si ésta priorizó la *res* —el concepto que trasciende particularidades y accidentes— aquel puso en el centro de sus intereses el *logos* —el discurso con su historicidad, su potencial metafórico y la indeterminación que implica. Con ello, nos lleva a los terrenos de la ambigüedad y la ironía, cuya consecuencia es la relativización de valores, lo cual significa entender la realidad como problemática, multiforme y contradictoria. Eso es la modernidad, eso es Cervantes, y eso es para nuestra cultura la novela, la novela moderna.

Es decir, el Humanismo abonó en la modernidad al proponer un programa epistemológico que prioriza el discurso. Con ello, se detonaron y se aprovecharon el potencial semántico de la metáfora, la relatividad que impone subrepticamente la ironía, el perspectivismo que ofrece la distancia histórica y el dialogismo;

características que formaron parte en la configuración de la tradición literaria moderna, en cuyo centro gravita la obra cervantina.

¿Estarían los humanistas contentos con la idea de que su aportación abonó en un sistema de pensamiento que en última instancia es crítico de los sistemas de creencias, y que practica como virtud el escepticismo y la ambigüedad?¹³ Cuando se desbordó la polémica luterana, y las posiciones religiosas e ideológicas en Europa se vieron comprometidas, Erasmo fue culpado de atizar el fuego heterodoxo. “Dos anécdotas resumen el desagradable papel que le tocó representar a Erasmo en esta historia: la conocida frase «Erasmo puso los huevos que Lutero y Zuñglio han empollado» y la de aquel doctor de Constanza que tenía colgado en su casa un retrato del autor de los *Coloquios* sólo para poder escupirle cada vez que pasaba por delante” (Bayod y J. Parellada, en “Estudio introductorio” a Erasmo, 2011: xxiii). No obstante, Erasmo y compañía, con su crítica, su rigor filológico, su conciencia del discurso y su erudición, colaboraron en la construcción de ese nuevo mundo, para ellos inédito. Una de las consecuencias últimas fue el desplazamiento del sistema de creencias como sistema ideológico¹⁴, una de las más radicales modificaciones del orden mundial.

A pesar de que el Humanismo tenga el propósito de renovar la devoción (como en el caso de Erasmo y su *devotio moderna*), y su obra sea expresión del más sentido cristianismo, los aspectos que la posteridad más celebra tienen que ver con la crítica, el escepticismo, el desengaño; aspectos que gravitan alrededor de la modernidad. Su labor terminó por abonar en la construcción de una nueva mentalidad aún sin nombre. Valla, al exhibir un documento hasta hace poco incontrovertible, puso de manifiesto el poder corrosivo de la crítica. Por esa facultad, para Paz, la modernidad es revolución:

¹³ Cabría recordar que el diablo en la Biblia (Lucas, 8:30) se define a sí mismo como legión: multitud, muchos a la vez.

¹⁴ No puedo dejar de mencionar, aunque sea en nota, las palabras de G. Steiner acerca de la muerte de Dios: “Historiadores y sociólogos están de acuerdo, y también hay ocasiones en que deberíamos creerlos, a la hora de constatar una apreciable decadencia del papel desempeñado por los sistemas religiosos formales, por las iglesias, en la sociedad occidental. [...] Las iglesias y corrientes cristianas (subrayo esta pluralidad) organizaron en gran medida la visión occidental de la identidad humana y de nuestra función en el mundo, y sus prácticas y simbolismo impregnaron profundamente nuestra vida cotidiana desde el final del mundo romano y helenístico en adelante pero gradualmente, por esas razones diversas y complicadas, fueron perdiendo el control sobre la sensibilidad y la existencia cotidiana. En mayor o menor grado, el núcleo religioso del individuo y de la comunidad degeneró en convención social. Se convirtió en una especie de cortesía, en un conjunto ocasional o superficial de actos reflejos. Para la gran mayoría de mujeres y hombres pensantes –incluso ahí donde la asistencia a la iglesia continuaba– las fuentes vitales de la teología, de una convicción doctrinal sistemática y trascendental, se habían agotado” (Steiner, 2008: 13-14).

La revolución consagra lo profano. Los grandes reformadores han sido considerados sacrílegos porque efectivamente profanaron los misterios sagrados, los desnudaron y los exhibieron como engaños o como verdades incompletas. Y simultáneamente consagraron verdades que hasta entonces habían sido ignoradas o reputadas profanas. [...] La revolución moderna ostenta un rasgo que la hace única en la historia: su impotencia para consagrar los principios en que se funda. En efecto, desde el Renacimiento –y especialmente a partir de la Revolución Francesa, que consuma el triunfo de la modernidad– se han erigido mitos y religiones seculares que se desmoronan apenas les toca el aire vivo de la historia. [...] Y como al sacrilegio no sucedió la consagración de nuevos principios, se produjo un vacío en la conciencia. Ese vacío se llama el espíritu laico. El espíritu laico o la neutralidad (Paz, 1999: 2018).

Esto es importante señalarlo, ya que muchos historiadores y filólogos desestiman el carácter “profano” del Humanismo. Es obvio que ni Valla, Erasmo o Moro consentirían en saberse fundadores de ese Occidente que dio lugar al escepticismo ilustrado o a la imagen romántica de un dios agonizante. Sin embargo, tal y como Erasmo atizó el fuego reformista sin proponérselo, el Humanismo aportó condiciones intelectuales y artísticas que hicieron de la cultura occidental una cultura moderna. Aunque sus obras no sean profanas, son cómplices en la invención de la modernidad, y ésta, en muchos sentidos, sí lo es.

Dicho lo anterior, me pregunto: ¿Estos aspectos filosóficos e históricos del Humanismo y la modernidad han sido tomados en cuenta por los estudios literarios, en general, y por el cervantismo, en particular? ¿Bajo qué criterios el Humanismo ha sido pensado como antecedente fundamental de la modernidad y de la obra cervantina? ¿La modernidad fue identificada y asimilada por el cervantismo?¹⁵

La modernidad del *Quijote* (y ya no se diga del resto de la producción del autor) en los siglos XIX y XX ha resultado polémica. Desde la producción literaria, se ha sobreentendido, como es el caso de los novelistas: Kundera (1994), Nabokov¹⁶, Dostoievski (Djermanovic, 2015: 9-24), Fuentes (1976), y otros, o desde ámbitos académicos se ha identificado a partir de aspectos muy específicos como la ironía –Spitzer (1982)– o el realismo sin abordar el problema de manera

¹⁵ Evidentemente, el estado de la cuestión general al respecto del cervantismo es un aspecto demasiado vasto. Aquí propongo una lectura del mismo a partir del trabajo de síntesis que han realizado otros investigadores y haciendo énfasis en los aspectos del Humanismo y la modernidad. Ver: Montero Reguera (2001: 196-236).

¹⁶ Para sus lecciones en Harvard durante el semestre de la primavera de 1951, el escritor ruso escribió lo siguiente: “Lo que ahora vamos a ver es cómo la forma épica evoluciona, se desprende de su piel métrica y le salen pezuñas en los pies, cómo se transforma de pronto en un cruce fecundo entre el monstruo alado de la epopeya y la prosa especializada de la narración de entretenimiento, un mamífero más o menos domesticado, si se me permite completar pobremente la metáfora. El resultado es un híbrido fecundo, una nueva especie, la novela europea” (Nabokov, 1997: 22).

sistemática –Alonso (1985)–, o simplemente se pasa por alto (como buena parte de la filología española bajo el régimen franquista).

¿Por qué la modernidad cervantina parece controversial cuando ya desde el siglo XIX se tomaba al *Quijote* como la obra inaugural de la modernidad literaria?¹⁷ Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX significaron la canonización definitiva del *Quijote*. En España, el gobierno tomó la iniciativa para la conmemoración de los trescientos años de la gran novela, además de que se incluyó en todos los planes de estudio. En ese momento, la crítica española está representada por la figura de Menéndez y Pelayo, y por Francisco Rodríguez Marín, cuyo trabajo supone “la vertiente más positivista y erudita” (Montero Reguera, 2001: 207) del cervantismo, perspectiva que se verá, con el paso de los acontecimientos, privilegiada.

En Italia se canonizó la novela a partir de perspectivas un poco más arriesgadas. En 1908, Pirandello publica *L'umorismo*. Para el dramaturgo italiano el “umorismo” es “el intento de trasponer a nivel literario la relatividad e inconsistencia de la realidad que se percibe” (Schwarderer, *apud* Montero Reguera, 2011: 125). Ejemplo de la representación estética de dicha inestabilidad perceptual la encuentra en el *Quijote*. Es decir, para un dramaturgo muy cercano a las vanguardias, la novela de Cervantes está en consonancia con sus intereses estéticos. Además, el “tratado” “no era ya hegeliano ni crociano, porque el idealismo estaba rápidamente cediendo paso a la relatividad y a la crisis de una subjetividad fragmentaria” (Hernández González, 1995: 229). Si atendemos a lo que décadas después señalan Leo Spitzer o Américo Castro acerca del perspectivismo, parece que el autor de *Seis personajes en busca de un autor* no estaba tan errado.

Siete años después, Ortega y Gasset publica sus *Meditaciones del Quijote*. El filósofo identifica el libro de Cervantes dentro de la tradición novelística de su tiempo:

No pocas de las satisfacciones que halla en su lectura el lector contemporáneo proceden de lo que hay en el *Quijote* común con un género de obras literarias, predilecto de nuestro tiempo. Al resbalar la mirada por las viejas páginas, encuentra un tono de modernidad que aproxima certeramente el libro venerable a nuestro tiempo: lo sentimos tan cerca, por lo menos, de nuestra más profunda sensibilidad, como puedan estarlo Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoievski, labradores de la novela contemporánea (Ortega y Gasset, [1914] 1981: 77).

Considera que este aspecto no había sido atendido: “Falta el libro donde se demuestre al detalle que toda novela lleva dentro, como una íntima filigrana, el

¹⁷ Schelling decía que “los antiguos han venerado a Homero como el creador más feliz; los modernos, con razón, a Cervantes” (Schelling *apud* Montero Reguera, 2005: 48).

Quijote, de la misma manera que todo poema épico lleva, como el fruto del hueso, la *Ilíada*” (Ortega y Gasset, [1914] 1981: 233).

En 1917 Georg Lukacs, en *Teoría de la novela*, da comienzo a esa demostración. El teórico identifica al *Quijote* como la primera gran novela europea, y la encuadra dentro del proceso de reconfiguración de Occidente durante el Renacimiento:

La primera gran novela de la literatura universal se levanta en el umbral del periodo en que el dios cristiano comienza a abandonar el mundo, en que el hombre se vuelve solitario y no puede encontrar ya sino en su alma, en ninguna parte arraigada, el sentido y la sustancia; donde el mundo, arrancado de su paradójico anclaje en el más allá, se encuentra, en adelante, librado a la inmanencia de su propio ser sin sentido. En el umbral del periodo donde la potencia de lo que subsiste, reforzado por los lazos utópicos desde ahora degradados en una facticidad pura y simple, crece en proporciones inauditas y libra una lucha forzada, aparentemente sin fin, contra las fuerzas montantes, aún inalcanzables, impotentes para desvelarse ellas mismas y para penetrar el mundo de lado a lado (Lukacs, [1917] 1966: 100).

El pensador ruso considera al nuevo género como el formato de la desidealización y la disonancia: “La novela es la forma de la virilidad madura; su autor no puede ya creer con la joven fe resplandeciente, que ella es todo poesía, que destino y sentimiento son dos nombres para una misma cosa, un solo y mismo concepto” (Lukacs, [1917] 1966: 82).

En la siguiente década Américo Castro saca a la luz *El pensamiento de Cervantes* ([1925] 1972). El investigador ubica al autor en su siglo: como conocedor del Humanismo, de los géneros en boga y al tanto de las discusiones artísticas e ideológicas del momento, desmantelando así la idea romántica de un Cervantes poseído de un genio inconsciente de sus proezas. Por si fuera poco, Castro encuentra como característico de su obra el “perspectivismo”: la capacidad para representar una visión de mundo oscilante y relativa, polifónica y problemática.

Hasta este momento, en términos generales, se lee a Cervantes como precursor de la modernidad literaria. No obstante, con la llegada del franquismo, lo nacional, lo tradicional y lo erudito tendrán una gran importancia para la interpretación de su obra, la cual parecerá cada vez menos cosmopolita. Un ejemplo. Dámaso Alonso, en plena década del sesenta, admite que el *Quijote* y el *Lazarillo* dan inicio a la modernidad a partir de la confluencia entre la ficción y el realismo, pues ve en este último el factor que detonó la nueva forma literaria. Sin embargo, explica dicha característica como un elemento estrictamente nacional. Escribe frases como las siguientes: “En el siglo xvi no hay novela realista más que en España” (Alonso, 1985: 596), o bien “En fin, en él [Cervantes], pequeño cauce tan local, tan atado a la tierra nativa, del realismo español, españolísimo y localista

aún, se abre en vastedad de océano. Y se vierte y se derrama en la noche cósmica, inmenso anhelo hacia Dios” (498).

Esa visión influye en todo el orbe del hispanismo. Por los mismos años, Juan Bautista Avallé Arce, en su edición de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (2001: 7-28), interpreta la obra póstuma de Cervantes como representación literaria de los más íntimos empeños contrarreformistas. No obstante, investigaciones más recientes señalan que esta lectura es insuficiente, pues en el *Persiles* hay toda una reflexión sobre su condición metaliteraria.¹⁸

Tiene razón Julio Hubbard en su artículo “Hablarle en necio” (2016) publicado en *Letras libres*, a propósito de las obras de Cervantes y Shakespeare. El intelectual mexicano subraya el celo académico y burocrático que rodea el Siglo de Oro, mismo que no permite la cercanía contemporánea. Advierte lo poco que se lee a Cervantes más allá del *Quijote*. Además, mientras los lectores de Shakespeare han sabido hacer suya la obra del dramaturgo, los hispánicos han hecho de su Siglo de Oro un museo demasiado venerable. De tal manera, cabe preguntarnos ¿por qué las producciones españolas clásicas mantienen este halo de oficialismo e institucionalidad cuando hace un siglo Ortega y Gasset y Lukacs vieron en la obra cervantina la expresión cabal de lo moderno con todo y sus más inquietantes implicaciones? ¿Por qué el Siglo de Oro se deja leer a veces de forma tan contrarreformista, tan local, tan antimoderna? Ese dinamismo que señala Hubbard al respecto de la obra del escritor inglés y ese halo anquilosado en las obras hispánicas, ¿no son más bien fruto de interpretaciones sembradas *a posteriori* que han calado en nuestra percepción de la tradición?

Como ya señalé, a finales del xix y principios del xx, la crítica y la academia española estaban representadas por Marcelino Menéndez y Pelayo y por Francisco Rodríguez Marín. Ambos, a pesar de sus diferencias, influyeron de manera muy importante para que la filología española se inclinara hacia su versión más erudita y positivista. Después de 1936, esta tendencia fue privilegiada y oficializada. Además, con la llegada del régimen franquista, los grandes nombres de los estudios literarios se diseminaron en buena parte del continente americano, “y, precisamente, de todos ellos son los más cervantistas quienes han de salir de su país” (Montero Reguera, 2001: 215). Por tanto, el cervantismo se sometió a una revisión de orden ideológico, a la que vale la pena dedicarle una pequeña reflexión.

Es un lugar común pensar que, en términos generales, el fascismo es antitético a la modernidad. En su libro *Modernidad y fascismo*, Roger Griffin (2010) desmonta esta suposición, y afirma que el fascismo es una variante de la modernidad, pues da

¹⁸ Algunas de las obras que cuestionan esta lectura son las siguientes: Lozano Renieblas (1998), Güntert (2011), Rodríguez Valle (2017).

lugar a la renovación y aspira a un futuro inédito. Esto queda de manifiesto en la manera en la que la Italia de Mussolini abrazó el funcionalismo arquitectónico, las artes plásticas modernistas o la vanguardia poética. Por su parte, el nazismo alemán dio la espalda al tradicionalismo cultural y al cristianismo histórico y, dada su radicalidad política, planteó, a su muy particular modo, una revolución.

Este no es el caso del franquismo, el cual supuso la vuelta a los valores de la que se suponía era la España más real, la más honda, incluso, la más rural, la menos cosmopolita y problemática, la que no es polifónica. Con el paso de los años, uno de los grandes logros del régimen fue la despolitización de la sociedad. La Iglesia vio en la Guerra Civil una nueva cruzada, en la que el anarquista, el liberal o el demócrata fueron identificados con el infiel. Según la historiadora Conxita Mir, “en España, la violencia de guerra fue seguida de otra mucho más sistemática, calculada y persistente, puesto que durante largo tiempo el régimen que la alentó siempre tuvo, en palabras de Josep Fontana, «el objetivo de reprimir y contener, nunca de asimilar y pacificar»” (2004: 192).

En ese contexto, lo que no está alineado al régimen es, entonces “antiespañol”. Con ello, la modernidad resultó “antiespañola”. Así, no extraña el privilegio que se le dio a la filología de herencia positivista. Más valía hablar de Cervantes desde sus antecedentes y desde un canon consolidado que a partir de sus insolentes herederos.

El hispanismo internacional es el encargado de ofrecer las perspectivas más audaces a lo largo del siglo. Por mencionar sólo algunos nombres: el norteamericano Stephen Gilman (1993) –quien describe y analiza la estela cervantina en la tradición en lengua inglesa–, el austriaco Leo Spitzer (1982) –mismo que reveló desde la lingüística el perspectivismo de Cervantes–, o el alemán Auerbach (1979) –quien describe el cambio de paradigma mimético en el *Quijote*–.

Mientras tanto, en España, tal y como lo señala Montero Reguera, se escribe poco acerca del *Quijote* y menos aún sobre el resto de la obra de Cervantes. El investigador sugiere algunos motivos:

Como posible razón de la falta de estudios sobre el *Quijote* se ha sugerido, por ejemplo, el peso excesivo de la tradición filológica que acaso ha impedido la incorporación de otras corrientes críticas; quizás también el extraordinario influjo de las ideas de Castro sobre todos sus discípulos, tanto en Estados Unidos como en España: pero aquellas no eran del todo bien vistas en España, con una situación política que quiso hacer de Cervantes un héroe glorioso con una imagen afín al régimen, muy alejada de la que Castro nos ofreció; acaso por eso los filólogos del Centro de Estudios Históricos en España no se ocuparon con frecuencia del *Quijote*: por un lado existía la convicción de que poco nuevo se podía añadir a lo ya dicho por Américo Castro y, por otro lado, eran ideas no bien vistas: mejor, por tanto, no acercarse al tema (Montero Reguera, 2011: 133).

El panorama ha cambiado, sobre todo a partir del cuarto centenario de la primera parte del *Quijote* en el que en el mundo entero repensó la obra cervantina. Por mencionar sólo algunos ejemplos: cabría pensar en el trabajo de los alemanes George Güntert, cuyo libro tiene el elocuente título de *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado* (2007); y Wolfgang Matzat (2013), que subraya que la ironía, entendida como una forma de distanciamiento y de diálogo, es un componente constitutivo de la novela. Se destaca la reflexión del español adscrito a la academia italiana José Manuel Martín Morán (2007), que problematiza con fundamentos técnicos (relevancia del diálogo, descripciones realistas, estructura episódica, metatextualidad) la plena adscripción del *Quijote* al género de la novela moderna según el modelo decimonónico. O bien, ha sido relevante también la relectura que de *Los trabajos del Persiles y Sigismunda* han llevado a cabo Isabel Lozano Renieblas (1998) o Nieves Rodríguez Valle (2017).

Es importante intentar comprender este panorama de la crítica cervantina por varias razones. En primer lugar, distinguir las líneas generales del cervantismo puede resultar útil dado lo intimidante que puede resultar la bibliografía acerca del autor, y en particular acerca del *Quijote*. En la medida en la que se puedan identificar las inclinaciones interpretativas, ideológicas y metodológicas, es posible reconocer algunos esfuerzos en su momento subestimados, y se pueden desestimar propuestas canónicas. En el caso del tema de la modernidad esto resulta particularmente interesante dadas las connotaciones ideológicas que implica.

Los esfuerzos por dar cuenta del tema del Humanismo y Cervantes han sido por lo general precisos y en menor medida controvertibles en comparación con el de la modernidad. Los puntos de partida al respecto son las monumentales obras de Américo Castro ([1925] 1972) y Marcel Bataillon ([1937] 1977). Antes de ellos tímidamente Menéndez y Pelayo había hablado de un “erasmismo latente” ([1905] 1941). Pero es Castro quien insiste en el aspecto polémico y racionalista del Humanismo en general y del erasmismo en particular inscrito en la obra de Cervantes. Según muchos investigadores posteriores, Castro exagera la influencia. Por ejemplo, Juan Manuel Villanueva Fernández (2008) lo critica duramente al grado de señalar manipulación documental. No obstante, creo que el libro de 1925 tuvo la virtud de poner sobre la mesa y polemizar sobre muchos aspectos de la obra de Cervantes que hasta ese momento se habían pasado por alto o se daban por sentados sin una real reflexión e investigación.

Uno de sus más importantes interlocutores fue Marcel Bataillon. El historiador francés concibe el erasmismo como algo mucho más amplio que la mera influencia directa del humanista holandés. Lo conceptualiza como la expresión más polémica del Humanismo. Jacques Lafaye resume las apuestas de Bataillon:

Si bien no centró sus investigaciones en la obra misma de Cervantes, en cambio, Marcel Bataillon modificó la imagen que se tenía del gran autor del Siglo de Oro al mostrar su singular posición en la estela del humanismo erasmiano. [...] De manera general, mediante sucesivas pinceladas, emprendió la revisión de todos los clichés enunciados por Menéndez y Pelayo, y reproducidos piadosamente por los críticos perezosos y rancios (Lafaye, 2014: s/p).

A partir de Castro y Bataillon es que el Humanismo, sobre todo el erasmismo español, forma parte del espectro de temas que el cervantismo discutirá en las siguientes décadas.

Entre los esfuerzos más sobresalientes al respecto se encuentra el artículo publicado a mediados de los ochenta de Diógenes Fajardo en el que revisa el erasmismo de Cervantes confrontando directamente los textos de ambos autores. Concluye lo siguiente:

[...] creo poder afirmar justificadamente que el *Quijote* recoge, directa o indirectamente, muchas de las ideas del humanismo cristiano iniciado por el maestro holandés y que, gracias a Cervantes; no obstante la Contrarreforma y la Inquisición, España conservó cierto espíritu de libertad y del humanismo renacentista que de otra forma se habrían perdido, ahogados por el celo engeguecedor de algunos fanáticos de la Contrarreforma que en todo cuanto no coincidía con su pensamiento vieron herejías (Fajardo, 1985: 619).

Aurora Egido (1994), a su vez, señala que Cervantes usó textos erasmianos, por lo menos, en el episodio de la Cueva de Montesinos. Por su parte, Antonio Vilanova concluye que “la familiarización de Cervantes con Erasmo debió ser un irreconstruible proceso de lecturas aisladas, no exhaustivas ni cronológicas, paralelo a todo el curso de su vida. Proceso por definición abundante en lagunas e interregnos propicios tanto a olvidos y metamorfosis como a la reflexión crítica, cambios de foco y fluctuaciones estimativas” (Vilanova, 1987: 108). No obstante, los afanes del investigador lo llevaron a encontrar más tarde coincidencias textuales entre algunos pasajes de la obra cervantina y el *Elogio de la locura*. Asimismo, editó (1953) la *Censura de la locura humana* (1598) de Jerónimo de Mondragón, obra que está a medio paso entre la imitación y la traducción de la sátira erasmista, con lo que se comprueba la presencia de esta obra en la órbita cultural postridentina.

De la primera década del siglo XXI es el artículo de Silvina Paula Vidal: “Cervantes y el humanismo: del elogio a la parodia” (2008). La autora analiza el Humanismo cervantista a partir de la figura de Alonso Quijano, y lo interpreta como ente histórico, desde su condición de hidalgo y lector: “Su locura no deja de expresar la voluntad del hombre del Renacimiento de querer hacerse a sí mismo,

de forjar su destino sobre la base de virtudes personales, el mérito y las buenas obras” (166-167).” Asimismo, analiza los episodios cervantinos en que aparece la palabra “humanista”: el *Viaje del Parnaso* y el episodio del primo en la segunda parte del *Quijote*. Destaca el contraste entre una valoración positiva y la negativa. De aquí que problematice desde un trasfondo histórico la degradación de la imagen del Humanismo en España a partir de la Contrarreforma. El artículo es sobresaliente en cuanto a la documentación y la reflexión. Tiene razón en cuanto a que el Humanismo, además de haberse naturalmente agotado, se proscribió. Sus obras más emblemáticas, al prohibirse, dejaron de formar parte del espectro de influencias que podían ser comentadas o imitadas de manera transparente. Desde mi punto de vista, considero que el concepto de Humanismo queda aquí un poco limitado. Hay que tomar en cuenta que el movimiento, aunque no muestre ya su rostro de frente, se integró a los sistemas literarios vernáculos, y contribuyó en la reconfiguración de Europa hacia un Occidente moderno.

Otra investigación reciente e importante es “*Yo he leído a Virgilio*”: *La tradición clásica en el Quijote* (Barnés Vázquez, 2009), la cual consiste en un riguroso registro, análisis y reflexión al respecto de los antecedentes clásicos a lo largo de la obra de Cervantes. Con más de un millar de referencias, el autor las organiza y las utiliza para su estudio. Entre los temas que desarrolla se encuentran las preceptivas de la época, la ironía frente a la pedantería y el análisis de distintos personajes que se relacionan de alguna manera con el ámbito libresco. Concluye el investigador que la referencialidad clásica es asimilada con espontaneidad, y que, por el contrario, es aprovechada para ironizar al respecto de la erudición vacía, además de tipificar las formas de intertextualidad entre directas, indirectas y satíricas.

A partir de estas investigaciones se cuenta con un panorama amplio acerca de la participación del Humanismo en la obra de Cervantes. Tomando como punto de partida dichas perspectivas pretendo ofrecer una lectura del fenómeno desde el análisis literario y de sus implicaciones artísticas e ideológicas. Más que el análisis sincrónico y puntual de cada uno de los fenómenos y obras que he señalado, o de identificar las fuentes clásicas, lo que me interesa es el examen diacrónico de la obra cervantina para identificar la manera en la que el Humanismo formó parte de la configuración intelectual y estética del artista.

Tras la revisión de los fragmentos que a lo largo de la investigación analizo es posible distinguir un proceso en el que el Humanismo cervantino va problematizándose y va planteando nuevas y más complejas preguntas sobre el arte, la tradición y el mundo. No va a ser lo mismo imitar una obra trágica griega y respetar su registro, como es el caso de la tragedia clásica y la *Numancia*, que imitar a Luciano en un diálogo animal —el *Coloquio de los perros*— con claras intenciones satíricas y burlescas. Tampoco tiene las mismas connotaciones artísticas

e ideológicas hacer una referencia o una imitación clásica que desestabilizar un género idealizante o instalarlo en un ámbito realista tal y como sucede en muy diferentes medidas con *La Galatea* y con *El Quijote*. Es decir, el humanismo de Cervantes no es un fenómeno estático.

Estamos inmersos, pues, en un proceso de ironización, degradación y problematización. Este distanciamiento y problematización implica transgresiones formales, genéricas e ideológicas. De esta forma, el Humanismo no sólo se definiría y se identificaría como un proyecto intelectual que influyó en su obra al poner a disposición del artista un catálogo de influencias clásicas para reutilizar y reinventar. Se revelaría también como un marco expresivo e ideológico desde el cual se desmanteló la tradición para, con sus restos, abrirle el paso a otra, la nuestra. Así, el Humanismo cervantino fue un factor para el descubrimiento de nuevos horizontes epistemológicos y formales. En las manos de Cervantes detonó en formas y perspectivas inéditas como la novela, tal y como la conocemos, con su ambigüedad, su condición proteica, su perspectivismo e ironía.

II. EL HUMANISMO DEL PRIMER CERVANTES

Con voz ya mudada imité su son con nuevo canto
Petrarca, Egloga I

“¿Y quién será el temerario que me moleste reprobando que yo no escriba del modo que él no me entienda? [...] Me parece bastante apreciable poder decir lo que quiero y de manera que sea entendido; mientras que esos censuradores, en la lengua latina no saben sino callar, y en la moderna no saben sino censurar a los que no callan.” (Alberti, *apud* Garin, 2012: 85). Este es el reclamo de Leon Battista Alberti (1404-1472), criptólogo, arquitecto, lingüista, filósofo, músico y secretario personal de tres papas. Su defensa de la lengua italiana revela la subrepticia comunicación entre los sistemas vulgar y humanista. Uno modificó al otro. Buena parte de las innovaciones de la literatura moderna temprana se ensayaron en la literatura humanística; o bien, la maquinaria teórica y filosófica de las obras áureas se elaboró desde el movimiento intelectual originario de Italia. De igual manera, muchas obras producidas desde el sistema de pensamiento “vulgar” no son sino la expresión más acabada de la propuesta humanista.

Tal y como afirma Battista Alberti, el acceso a la cultura humanista no estaba limitado al conocimiento del latín. En España, baste considerar los casos de teóricos de vena aristotélica como el Pinciano, de comentaristas petrarquistas como Herrera,¹⁹ o del erasmista Alfonso de Valdés. Sus obras más importantes son en español.²⁰ Así, el Humanismo tuvo injerencia directa sobre la cultura general al imbricarse en el tejido del pensamiento occidental, fue el telón de fondo que

¹⁹ Para el caso, es importante señalar que F. de Herrera escribió una biografía de T. Moro publicada en Sevilla en 1591. Uno de los poetas más icónicos de la literatura en español del Siglo de oro tenía en una muy alta consideración al autor de la *Utopía*. Este caso ejemplifica la comunicación entre el sistema literario vernáculo hispánico y el Humanismo, en este caso, producido en la isla británica.

²⁰ Sobre el tema de la defensa del uso del romance como lenguas de cultura en España, ver: García Dini (2007).

cubrió a Occidente durante el Renacimiento, y sobre su superficie brotaron muestras de una inesperada estética.

Ese mirar al pasado clásico supuso la renovación del pensamiento, de la política, de la filosofía, del arte. Una de las muchas consecuencias fue la revitalización y reelaboración de fenómenos artísticos que en la Antigüedad fueron fundamentales —como la tragedia o la poesía bucólica. No sólo fueron revitalizados, en algunos casos se convirtieron en la materia prima sobre la que el arte moderno se inventó. Desde esta óptica, la obra del primer Cervantes, con la *Numancia* y *La Galatea*, se revela como campo agónico de influencias, como el escenario sobre el que se pusieron en juego las tensiones intertextuales de un momento artístico que tuvo como vocación la innovación a partir de la imitación y la reconfiguración de antecedentes. Con la sola elección de los géneros —tragedia y ficción pastoril— sus textos susurran los nombres de Esquilo y Virgilio, y se relacionan directamente con la tradición humanista, pero también son propuestas originales que terminaron por abrirle el camino a la literatura del siguiente siglo, cuando Cervantes produce sus obras maestras.

A. CERVANTES Y EL HUMANISMO HISPÁNICO ANTES DE 1585

La *Numancia*²¹ y *La Galatea* son inimaginables sin el antecedente humanista. Las obras por sí mismas, desde su género y sus antecedentes más inmediatos, lo ponen en evidencia. Pero en términos estrictamente biográficos y documentales, ¿en qué medida Cervantes tuvo acceso a las obras humanistas? ¿Su experiencia puede decirnos algo sobre la decisión de redactar una tragedia y una novela pastoril? ¿Y esa experiencia nos dice algo de la lectura irónica de la cultura, el arte y la realidad que caracterizará su producción del siglo xvii?

Cervantes (nacido en 1547) creció hasta su adolescencia en una ciudad universitaria,

[...] lugar óptimo para establecer contactos y nudos de relaciones en el mercado laboral de la época para quienes no pertenecen a la nobleza pero escogen las letras y las leyes como carrera, y no las armas, ni el comercio ni el clero. Las letras son, sobre todo, la base formativa y cultural de los secretarios, administradores, escribanos y escribientes que necesita la Administración, la Inquisición, los jueces u oidores [...] (Gracia, 2016: 25).

²¹ El título de *La destrucción de Numancia* proviene del nombre que le da el propio Cervantes a su obra en otro documento. Con este título, A. Hermenegildo titula la edición que aquí sigo (1994). Sin embargo, la edición de Gilabert usa el de *Tragedia de Numancia* (2014) proveniente de otro testimonio base del siglo xvi. En la presente investigación, por razones de economía verbal y para generalizar el título uso simplemente el de la *Numancia*.

Es importante señalar que el Humanismo, ya sea del lado reformista o contrarreformista, estableció sus epicentros en las ciudades universitarias. Alrededor de las instituciones educativas, la escolástica se fue debilitando y las ideas humanistas acomodándose en el imaginario ideológico, artístico y religioso de los intelectuales. El historiador García Hernán va más lejos e incluso suscribe que “la crisis religiosa y política del siglo XVI hunde sus raíces en las universidades, porque ahí germinó el debate entre la escolástica y el humanismo provocando la transformación del universo escolástico en verdadero humanista” (2016: 17).

Ahí, en Alcalá de Henares, Cervantes pudo conocer o, al menos, tener noticia de su vecino Ambrosio de Morales (1513-1591), cuyas clases de retórica eran famosas en toda España. Años más tarde, este mismo personaje publicó la *Corónica General de España* (1573), la fuente primaria de la *Numancia*. Por si fuera poco, Morales es sobrino de Pérez de Oliva (1594-1531), traductor de tragedias griegas. Así, los autores de los principales hipotextos de la tragedia de Cervantes caminaban a sólo unos cuantos pasos de su domicilio juvenil. Sobre ello volveré más adelante.

A los 19 años, Cervantes se muda a la ciudad de Madrid, misma que

[...] tiene desde enero de 1568 nuevo catedrático de Gramática y director en la escuela pública, el Estudio de la Villa, Juan López de Hoyos, y con él debió Cervantes empezar sobre sus 21 años a leer e imitar modelos clásicos, que es como se aprendían las letras y la poesía, y allí pudo empezar en el oficio de leer y traducir del latín, a componer y remedar textos antiguos y modernos (Gracia, 2016: 28).

Con casi 20 años, el futuro novelista gravitó en el círculo de célebres estudiosos de retórica, historiadores y escritores, y tuvo acceso a una nutrida biblioteca pública. Jordi Gracia supone la lectura de escritores hispánicos, humanistas peninsulares y del resto de Europa, así como de los clásicos. El investigador se extiende al respecto y detalla lo que esa biblioteca pudo significar:

[...] el director de la escuela ha reunido una considerable biblioteca humanística de quinientos volúmenes (que son muchísimos para la época) que incluyen obras de Erasmo, también la prohibida por el *Índice* inquisitorial de 1559, como el manual del buen cristiano, el *Enquiridión*, los éxitos populares del tiempo sobre saberes misceláneos, como los *Coloquios* de Pero Mexía o las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara, la obra de Luis Vives, clásicos modernos fundamentales como Lorenzo Valla y clásicos greco-latinos que son la base de la formación de cualquiera que haya pasado por la Escuela, [...] Horacio, Quintiliano, Cicerón, Virgilio con las *Églogas* y la *Eneida*, Ovidio y las *Metamorfosis* al menos, las epístolas de Séneca o los poemas de Catulo y Juvenal. Pero la calle donde está la Escuela seguirá sin empedrar durante muchos años, con Cervantes como usuario asiduo de esa Biblioteca, al menos hasta 1569 (Gracia, 2016: 29).

El acervo de esta biblioteca cuenta con el material necesario para la formación de un joven que, con el paso de los años, producirá una obra que sintetiza y problematiza lo que era hasta ese momento la tradición literaria occidental. Podemos presumir que, desde la década de los sesenta del siglo xvi, Cervantes tuvo a su disposición la alta cultura de su tiempo.

Tras un altercado callejero, Cervantes huye de Madrid. Es perseguido hasta la populosa y apicarada Sevilla. Se esfuma. Reaparece tiempo después en medio del Mediterráneo. Pero, ¿qué sucedió antes de enlistarse? No es un disparate visualizarlo mientras deambula en las más importantes ciudades de la península itálica.²² Y más difícil es no imaginarlo aprovechando sus beneficios culturales. ¿A qué literatura tuvo acceso? ¿A qué discusiones? ¿Con quiénes se relacionó? Si asistió a espectáculos teatrales, ¿qué obras presenció? ¿Qué ciudades, bibliotecas o palacios pudo recorrer? Antes de su huida, debía de tener aspiraciones artísticas, tal y como lo demuestran sus poemas dedicados a la reina Isabel de Valois en los años sesenta. Cuando desembarcó en las costas italianas, contaba con el referente del petrarquismo y con la admiración por Garcilaso. A esto hay que agregar que las ciudades que necesariamente visitó fueron al menos Roma y Nápoles. Sobre la segunda cabe recordar que ahí estaba la Academia Pontaniana, cuna intelectual de Sannazaro –autor de la *Arcadia*–, y centro intelectual al que llegaría Garcilaso. Así, Cervantes debió haber aprovechado cualquier oportunidad, por pequeña que fuera, para participar del ambiente artístico, o al menos verlo de lejos. La revolución humanista ya había hecho historia, y un lector como él tenía la competencia para desconfigurar la arquitectura renacentista, las revaloradas ruinas o los debates eruditos. Y no podía sino relacionar todo aquello con los autores grecolatinos, cuyo redescubrimiento celebraba Europa entera.

Enfermo, participa en la batalla que lo deja herido. Se sabe o se cree héroe, y sabe o cree participar de la Historia. Sin embargo, con el paso del tiempo, “lo que aprende Cervantes de la experiencia militar es que la cristiandad y Felipe II en particular, pero sobre todo el mismísimo Juan de Austria, han subordinado su deber militar y religioso a sus ambiciones particulares, con sacrificio desproporcionado de vidas [...]” (Gracia, 2016: 45).

Después, el cautiverio. La vida en Argel, aunque custodiada, también significaba el contacto con las notas más disonantes del Mediterráneo. Cervantes, como cautivo “de elite”, por las cartas de recomendación que llevaba consigo y por ser “propiedad” de personajes de alcurnia, pudo recorrer ese puerto cosmopolita, y observar el desembarco de naves con banderas de todo el orbe, hacer amistad con

²² Mazzai (1942) imagina lo que bebió, comió y platicó Cervantes en las ciudades de Nápoles, Roma o Génova. Aunque sugerente, su evocación no cuenta con sustento necesario.

árabes, renegados, judíos y otros cautivos. Pudo así entender el mundo como un diálogo, en su más profunda ambigüedad, ironía y descontrol.

Tras cuatro intentos de fuga, arteras traiciones por parte de un fraile supuestamente influyente, el peligro de ser enviado a Constantinopla, y la constante amenaza de muerte, regresa “[...] a Madrid en torno a la segunda semana de diciembre de 1580, pero ha tenido mes y medio para rondar la importante y rica ciudad a la búsqueda de cosas que hace tiempo que no ve ni expuestas ni nuevas, y entre ellas libros y librerías, como la que tiene en la calle Flasers el también impresor y dramaturgo Joan de Timoneda” (Gracia, 2016: 83). Cabe señalar que justamente es Juan de Timoneda uno de los más importantes comediógrafos del momento, y uno de los más activos divulgadores del teatro concebido a partir del modelo clásico.

El bosquejo biográfico, histórico e intelectual cervantino anterior a 1580 traza el perfil de un artista, cuando menos, inquieto. Además de las grandes obras hispánicas del siglo XVI como *El Lazarillo*, *La Celestina*, o la lírica de Garcilaso, Cervantes tuvo a la mano el pensamiento de los grandes humanistas, sus imitaciones, la obra de Erasmo, de Valla, así como las letras italianas. Tanto en Alcalá como en Madrid fueron vecinos suyos humanistas que influirán en su obra posterior. Tenía a pie de su domicilio una biblioteca con la literatura que todo intelectual o artista heterodoxo debía asimilar, a pesar de Trento y la escrupulosidad de las instituciones. Las ciudades italianas, con todo lo que significaron durante el Renacimiento, estuvieron al alcance de sus ojos. Incluso, fue parte de su formación la destemplada marginalidad social, religiosa, ideológica y racial. De esta manera, Cervantes contó con los medios, los referentes y la sensibilidad para producir la que será la mejor tragedia del Renacimiento español y la más heterodoxa de las novelas pastoriles.

B. LA NUMANCIA

1. La tragedia española: evocación y transgresión

Una de las consecuencias más significativas del movimiento humanista fue la reincorporación de buena parte de la cultura griega dentro del inventario de referentes. Aunado a ello, aparece por primera vez una distancia interpretativa al respecto del pasado, gracias a lo cual fue posible una relectura mucho más consciente de la tradición, incluso, rigurosa. Hay, por un lado, un ánimo por desenterrar y aprehender la intimidad griega y romana, por el otro, la intención de asimilarla con el fin de configurar una nueva mentalidad y ensayar una nueva voz. Y esto fue lo que sucedió en muchos sentidos con la recepción de obras clásicas y con la producción de arte moderno, o, en un caso mucho más particular, con la tragedia grecolatina y el teatro áureo.

Señala Jaeger que para la cultura griega “Homero y los mitos constituyen el trasfondo de la totalidad de la existencia” (2010: 227). La tragedia es, justamente, la que “se alimenta en todas las raíces del espíritu griego. Pero su raíz fundamental penetra en la sustancia originaria de toda la poesía y de la más alta vida del pueblo griego, es decir, en el mito” (2010: 229). Concluye el helenista alemán que la tragedia “es la más alta manifestación de una humanidad para la cual la religión, el arte y la filosofía forman una unidad inseparable” (2010: 230). Por su parte, “la representación cómica se convirtió en una institución de estado y le fue posible competir con la tragedia” (2010: 328). La literatura dramática griega, en sus vertientes trágica y cómica, resultó en un medio inestimable para penetrar en esa cultura que Europa estaba desempolvando y reinterpretando. Desde el Humanismo se convirtieron en materia de rescate, erudición y estudio; desde la producción estética fueron la plataforma para el desarrollo de formas artísticas contemporáneas.

Hay que considerar que el fenómeno de lo teatral, en cuanto escapa de la hoja de papel para ser representación, se somete a condiciones que lo violentan. El espectáculo se ve intervenido por múltiples factores: el inmueble, el productor, los actores, el performance. Resulta en un fenómeno artístico expuesto a muchos estímulos, y, por eso, dispuesto a la renovación. De aquí que describir el proceso por medio del cual el teatro habitó en la sensibilidad renacentista y barroca resulte revelador.

Dadas estas condiciones, no es una coincidencia que el creador de la novela moderna se estrene como autor en el teatro, que hacia el final de su carrera haya publicado un volumen completo de comedias y entremeses, y que las tablas formen parte de sus reflexiones estéticas. Tampoco es una eventualidad que la cultura inglesa tenga a un dramaturgo coetáneo como eje de su tradición literaria. Y no es un accidente que ambos compartan una cultura directamente heredera del Humanismo para el que fue materia de reflexión el teatro griego.

Cabe señalar que la emergencia del teatro fue producto de una coyuntura histórica y cultural, puesto que su apresurado desarrollo tuvo lugar a lo largo del siglo XVI, no antes. Armando Cotarelo presenta el estado de la dramaturgia anterior:

Perdida en el Imperio la tradición clásica que dio vida al teatro, fôrmase de nuevo, como si en Grecia no hubiesen existido Eurípides ni Aristófanes, ni en Roma Plauto y Terencio: quizá no fueron enteramente desconocidos en la Edad Media esos últimos autores, pero no se representaban sus comedias, como nunca se habían representado las tragedias de Séneca, que ciertamente era muy leído en dicha época. Existía, pues, algo de literatura dramática, no teatro (Cotarelo y Valedor, 1915: 14).

En España, en las primeras décadas del siglo XVI, el teatro de ascendente clásico —escrito, traducido o imitado a partir de obras latinas o griegas—, tuvo sus expresiones concretas en los géneros neolatino y escolar. El primero consiste en “el tercer y último periodo de literatura latina originado en los ideales y principios lingüísticos de los humanistas italianos como Petrarca (1304-1374) y Lorenzo Valla (1407-1457) [...]” (Picón García, 2006: 39). Por su parte, el escolar se refiere al producido y representado en función de las instituciones educativas.

Para algunos estudiosos, Petrarca inaugura el teatro neolatino en 1335 con su *Philologia* inspirada en Terencio.²³ El género pasó rápidamente a territorios hispánicos gracias al dominio sobre algunos estados italianos de donde provenía buena parte de los impresores y libreros. Es decir, con el sometimiento de los estados italianos, España fue conquistada intelectualmente, y el teatro fue un afectado directo.

Una vez que la influencia italiana-humanista penetró en el ámbito hispánico, ¿cuáles fueron los primeros síntomas que el teatro experimentó? Picón García responde:

Esta invasión del humanismo renacentista en España tuvo como resultado [...] tres manifestaciones en cuanto al teatro se refiere: 1) la comedia humanística en latín; 2) el teatro de colegio, y 3) las versiones y refundiciones de textos dramáticos de la Antigüedad griega y latina. Pero el factor más importante que contribuyó al desarrollo del teatro neolatino se debió a la influencia de la formación humanística de las universidades [...] (2006: 43).

La importancia del teatro de colegio y humanista no puede subestimarse ya que, según la investigación de Picón García, el índice de estas obras “para España y Portugal se ha cifrado nada menos que en varios miles, aunque se ha perdido la mayoría” (2006: 88). Para que esto fuera así, el teatro erudito tuvo que formar parte sustancial de la educación. No sólo eso, también sectores externos al humanista, universitario o colegial²⁴ se tuvieron que involucrar. Por ello, estos géneros ceden lugar al español:

Como en muchos casos los asistentes no entendían las que se representaban en latín o con partes importantes en esta lengua, para hacerlas comprensibles, se antepone un prólogo en romance, o se hacía un prólogo bilingüe, con dos intérpretes. Pero este procedimiento fue sólo un compromiso, pues la presión de la lengua vernacular hará que la composición evolucione progresivamente: de hacerse en latín sólo o casi sólo,

²³ Ver: Picón García (2006: 40).

²⁴ A. Hermenegildo divide el teatro erudito en tres: el universitario, el de colegio en el que había un interés un poco más religioso y había una mayor intención de involucrar a la comunidad, y la comedia humanística, elaborada en miras a una recitación. Ver: Hermenegildo (1994: 125-152).

a hacerse en latín con algunas partes en castellano, en latín y castellano de forma más o menos equilibrada, en castellano con partes en latín y en castellano sólo, incluso insertándose fragmentos en otras lenguas romances, como el gallego y el italiano, o en jergas locales (Picón García, 2006: 88).

De no haber tenido impacto, no hubiera sido necesaria esta transición. Ese teatro, en un inicio limitado a un público específico con competencias culturales bien definidas, poco a poco pisa calle, dialoga con la realidad cultural y escapa de los dominios académicos. Al mismo tiempo, los dramas clásicos van formando parte de las novedades editoriales. Cotarelo y Valedor comenta:

[...] ya en el siglo xv se trasladaron a nuestro vulgar las tragedias de Séneca. Antes de acabarse la tercera decena del xvi se hicieron públicas, por medio de la imprenta, el *Anfitrión* de Plauto en castellano, por el doctor Francisco de Villalobos, y de nuevo, poco después, por el maestro Fernán Pérez de Oliva quien igualmente trasladó a nuestro idioma la *Electra* y *Hécuba triste* de Sófocles. Boscán vertió al castellano una tragedia de Eurípides, y ya más avanzado el siglo xvi, un anónimo, el *Anfitrión*, y por primera vez, el *Soldado fanfarrón* y los *Menemcmos* de Plauto; en fin, el famoso humanista Pedro Simón Abril dio en 1559, en castellano, el teatro completo de Terencio (Cotarelo y Valedor, 1915: 19-20).

Durante el Renacimiento la *Poética* de Aristóteles “entra en la fase triunfal de su historia. Desde 1498 la traduce G. Valla. La edición *princeps* aparece en 1508, en los *Alda*” (García Bacca, “Introducción” a Aristóteles, 2000: cxvii). Los preceptistas italianos difunden la estética del filósofo griego en tratados y traducciones. Si bien en España no se desarrolló una fuerte tradición de textos basados en la *Poética*, las traducciones y comentarios de escritores italianos estaban disponibles. Hay que recordar que si algo aprovechó el Humanismo de la imprenta fue la creación de una comunidad que traficó libros obsesivamente. De hecho, sin el acervo de obras aristotélicas y sin su atenta lectura no hubieran sido posibles ni la *Philosophía Antigua Poética* de Pinciano, ni las *Tablas Poéticas* de Cascales.²⁵

Al empezar el siglo xvi aparece un “clasicismo dramático más puro, con Fernán Pérez de Oliva y algunos otros traductores de griegos y latinos” (Hermenegildo, 1961: 61). Estos traductores ponen a disposición del lector hispano las obras de Séneca, de los trágicos griegos, y de los comediantes antiguos.

El investigador francés Jean Canavaggio dedica algunas páginas al género trágico hispánico. Sus palabras tienen pertinencia si las aplicamos a este primer momento del género: “En su modalidad hispánica, se trata fundamentalmente de una empresa erudita que pretende verter este teatro al castellano, con el fin

²⁵ Ver: Sánchez Laílla (2000).

de demostrar la excelencia del romance y su capacidad en competir con las dos lenguas madres de nuestra cultura” (Canavaggio, 2000: 19). Esto es lo que buscan en general los cultivadores del género. No obstante, Canavaggio limita la tragedia a estos propósitos y generaliza sus juicios a todos los ejemplares del género. Además, considera que hay una incorrecta asimilación del género griego. Es decir, no imitaron como “debían”, ya que considera que hay un alejamiento del tratamiento de lo trágico al respecto de los griegos. En ese sentido, suscribo la idea de Harold Bloom de que todo gran poema “es una mala lectura, una mala interpretación de un poema fuerte²⁶ anterior. Una «buena» lectura, en cambio, sería la lectura de *El Quijote* que realiza Pierre Menard: tan buena que el poema nuevo no es más que un calco del anterior” (Gamerro, 2003: 21).²⁷ Es decir, si los artistas se relacionaran en términos absolutos y con completo respeto por las autoridades y antecedentes, poco espacio para la creatividad habría, y sería imposible la reconfiguración de tradiciones a partir de nuevas configuraciones de lo estético. Así, los traductores y los autores trágicos propusieron una estética conforme a sus intereses ideológicos y estéticos. No tenían por qué hacer otra cosa.

A Pérez de Oliva se le reconoce como un muy original traductor. Las licencias que se toma hacen de sus textos un punto intermedio entre traducción, imitación, comentario y creación. Éste era el modo de operar del humanista, y éste es el caso de Erasmo de Rotterdam: El *Elogio de la locura* es, por ejemplo, una declarada imitación de Luciano, los *Adagios* están en la línea que separa la traducción del comentario, mientras su principal apuesta editorial fue una traducción de la Biblia. El humanista holandés justifica esta flexibilidad. Afirma Sánchez Laílla:

El método erasmista se fundamenta en la corrección de Cicerón al famoso verso de Horacio, para quien la misión del «fidus interpres» es «reddere verbum verbo». Para el orador romano hay que traducir de manera que las sentencias no se alteren en cuanto a su significación, pero atendiendo al valor de las palabras y a sus posibles connotaciones a distintos niveles de expresión, y no a su cantidad mediante la trasposición de una palabra por otra. La teoría de Erasmo [...] consistente en «apropiarse de la técnica y recursos del escritor, no de la literalidad de sus creaciones o hallazgos» (Sánchez Laílla, 2000: 15, nota 23).

La reelaboración y la traducción libre estaba más que sustentada. Erasmo, el gran intelectual del continente, contaba con la argumentación para el caso. Y los textos de Pérez de Oliva se suscriben a esta condición.

²⁶ El teórico nacido en Nueva York entiende por texto “fuerte” un texto con una importante presencia en el canon, un texto con una importante descendencia.

²⁷ Esta idea se desarrolla de manera amplia en Bloom (1973 y 2011).

Pérez de Oliva era un académico entregado a las labores de la universidad, misma que prohibía el uso del romance. No obstante, podemos imaginar el entusiasmo que le supuso el contacto con el teatro clásico al tener la iniciativa de traducir la *Electra* de Sófocles (*La venganza de Agamenón*) y la *Hécuba* de Eurípides (*Hécuba triste*) al español. A propósito, en su traducción de una comedia de Plauto, leemos: “Hete pues escrito el nacimiento de Hércules, que primero escribieron los griegos, y después Plauto en latín; y helo hecho no solamente a imitación de aquellos autores, pero a conferencia de su invención y sus lenguas, porque tengo yo en nuestra castellana, confianza que no se dexará vencer” (Pérez de Oliva, 1976: 4).

En sus dos “traducciones” trágicas –*La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*–, el catedrático prosifica el texto, desecha la división en actos, reduce la participación del coro y vuelve retórico y grandilocuente el estilo. Estas características sugieren la intención de eliminar elementos que estorben en la comprensión de la puesta en escena o de la lectura, y de acentuar aquellos que se correspondan con su sensibilidad. Si en la universidad estaba prohibido el romance, y Pérez está reelaborando tragedias clásicas en español, su propósito final son la representación o la lectura extra académica, además de la experimentación estética. Para ello, elaboró un texto que, desde su perspectiva, eliminaba “ruido” conceptual, religioso, histórico y referencial. Hace suyos a Sófocles y a Eurípides, y pone la tragedia griega a disposición de un público general en un momento y en un lugar en el que se produjeron miles de obras neolatinas y humanistas; es decir, para un lector que contaba de una u otra manera con la competencia para codificarlo. Así, en una primera instancia, se trató de un género humanista y clasicista que fue buscando una aceptación más amplia.

La “creación” de Pérez de Oliva a partir de las tragedias griegas supone una apropiación iconoclasta de lo antiguo. Sin embargo, como sugerí al inicio de este capítulo, también existe el interés por descifrar la naturaleza original de la cultura antigua, por comprenderla en su especificidad histórica e ideológica. Así, podemos hablar de dos movimientos pendulares del Humanismo: (1) no sólo rescatan, traducen y comentan las obras con el propósito de indagar en su significación original –una hermenéutica del clasicismo–, (2) sino que éstas mismas sirven como plataforma para la creación de tradiciones propias.²⁸ Es decir, el examen del

²⁸ El investigador Eugenio Garin distingue: “[...] una escisión entre dos corrientes: una de ellas [...], encerrada totalmente en la adoración a lo antiguo; y la otra, que quisiera convertir todo lo eternamente vivo de aquel pasado en arma de batalla y en savia fecundadora del mundo futuro. [...] Si bien en unos lo clásico ahogó en una vulgar imitación [...], en los otros la comprensión de lo antiguo, fecundada por la experiencia cristiana y por la madurez de una reflexión secular, generó la visión del reino del hombre como conquista [...]” (2012: 74-75).

pasado supuso una renovación del presente a la vez que se dibujó la silueta de un pasado entendido como tal.

De esta forma, si Pérez de Oliva interviene impunemente a Sófocles o a Eurípides, también, aunque parezca paradójico, muestra un interés “arqueológico”. Por ejemplo, en *Amphitrion*, Mercurio dice: “Todo esto os representaremos ahora: como si presente y verdadero fuese, y touviésemos el poderío que de nosotros [los dioses paganos] se creya” (Pérez de Oliva, 1976: 6). Con esta marca textual, le advierte a su receptor que el universo representado no es el contemporáneo y que tendrá que acatar de manera provisional otra religiosidad.

Cuando el traductor-dramaturgo señala literalmente que en su texto el paganismo se va a representar “como si presente y verdadero fuese”, pone en operación dos competencias intelectuales que van a ser fundamentales para la modernidad: distanciamiento y perspectivismo históricos; es decir, la capacidad para observar al otro con la intención de comprenderlo en su especificidad subjetiva, histórica, ideológica o religiosa. En el desarrollo de esta capacidad, el Humanismo fue un cómplice indispensable. En una carta dirigida a Lorenzo de Medici, fray Giocondo, editor de Plinio y Vitrubio, confiesa su desasosiego por no saber “leer” los textos y las ruinas romanas, y por no tener la competencia intelectual y material para su desciframiento: “Pero, aun si hubiesen permanecido intactos, no nos serían de gran ayuda, a no ser que viésemos al mismo tiempo las cosas que ellos vieron” (Fabrioni, *apud* Garin, 2012: 57). Los humanistas, en su afán por abrazar la Antigüedad, fueron en búsqueda del “otro” y lo balbucearon.

Evidentemente, ese “interés antropológico” tuvo sus límites. Las herramientas hermenéuticas para emprender reconstrucciones arqueológicas en los términos de las disciplinas que conocemos no están disponibles dentro de las coordenadas históricas ni del Humanismo ni de la dramaturgia española del siglo XVI. No obstante, sí hay una intención de representar un acontecimiento histórico de una manera verosímil con los recursos historiográficos y discursivos con los que un humanista del siglo XV o un dramaturgo del XVI podían contar, así como de caracterizar una religiosidad en términos hipotéticos.²⁹ Estos propósitos artísticos e ideológicos nos hablan elocuentemente de un horizonte intelectual humanístico en la medida

²⁹ A este respecto, no estoy del todo de acuerdo con el investigador Rey Hazas quien señala: “Cervantes concibió y escribió la pieza desde una óptica totalmente contemporánea, ajena a cualquier afán arqueológico, con el objeto de «hablar a los españoles de su tiempo de la grandeza española que estaban viviendo y protagonizando» (2014: 146). Considero que el catedrático limita las interpretaciones ideológicas de la obra al considerar que unívocamente habla de la “grandeza” de España. El texto también permite leer a España como trasluz de los romanos, quienes asedian y arrasan con pueblos enteros. Para Rey Hazas, ésta es una lectura demasiado compleja que seguramente no estaba al alcance de los lectores contemporáneos. No obstante, la dificultad de las obras renacentistas y, sobre todo, barrocas, no nos permite subestimar las capacidades interpretativas del público para el que iban dirigidas.

en la que se evidencia una voluntad de rigor y de comprensión en el acercamiento a los mitos, las leyendas y la Historia clásicas.

El ánimo de Pérez de Oliva por emular “arqueológicamente” fue transmitido a las obras posteriores de contenido ya original. Por ejemplo, décadas después, la *Elisa Dido* de Virués lleva por subtítulo “Tragedia conforme al arte antiguo”. Ferrer Valls dice al respecto: “La inspiración clásica de *Elisa Dido* se revela en la fidelidad a la historia, la utilización del coro, en la división en cinco actos, el énfasis en el decoro y en un estatismo que pretende imitar el de las tragedias clásicas” (Ferrer Valls, 1997: xxvi). En esta obra también se identifica una aceptación del suicidio incompatible con la ortodoxia postridentina, pero pertinente y verosímil en el marco de la representación de los orígenes de Roma. Por tanto, esa “hermenéutica clasicista” y el desarrollo de una voz propia fueron simultáneamente una constante de la tragedia española desde sus inicios con las traducciones de Pérez de Oliva y en los ejemplos tardíos, tal y como es el caso de Virués con su *Elisa Dido* o de Cervantes.

Señala el investigador Alfredo Hermenegildo: “se parte del Humanismo y, en mayor o menor grado, se introducen modificaciones. Con arreglo al diverso grado de aceptación de los preceptos y prácticas antiguas [...]” (Hermenegildo, 1961: 144). Estos autores tienen como modelo el paradigma grecolatino, pero rápidamente lo transgreden, ya sea a partir del tema, el registro, las funciones del coro, las referencias históricas, las fuentes, los escenarios. Inauguran, pues, la tradición de la tragedia hispánica.

A partir de la segunda mitad del siglo xvi, en particular en los años ochenta, la tragedia española cobra su más acabada forma y alcanza su esplendor. Los autores más importantes del periodo son Juan Pastor, Jerónimo Bermúdez, Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola, Cervantes y Cristóbal de Virués. Este importante corpus es muestra de la eclosión y consolidación del género en el universo hispánico.

Con Virués o Cervantes, los máximos exponentes, el género reproduce el *pathos* y el horror que caracteriza a las tragedias de Séneca, a la vez que encuentra los recursos para representarlo. Se trata de un teatro que conmueve, y para ello tuvo que aprender a ser espectacular. Experimenta y refuncionaliza el coro. A partir de ahora, la acción y los personajes no pertenecen necesariamente a la Antigüedad. Además, se afirma el carácter performativo al desarrollarse los elementos teatrales. Pero tales conquistas tomaron su tiempo. Por ejemplo, los textos de Pérez de Oliva reproducen la afectación y la extensión de la discursividad senequista a un nivel en el que se sacrifican por completo la representatividad o la naturalidad del diálogo. Décadas después, Cervantes, Virués o Argensola afinan la naturaleza performativa al dotar a la obra de un dinamismo escénico, al aprovechar los espacios extensivos, al implicarse movimiento y acción desde el texto o al matizar la velocidad de los diálogos. Estos rasgos confirman la conciencia de la naturaleza teatral del género.

Hay que insistir en la importancia de este capítulo de la historia literaria. El género trágico se ha considerado como un momento fallido dentro de la producción literaria renacentista. Por ejemplo, como señalé, para Canavaggio se trata de un género frustrado, no sólo por la supuesta brevedad de su éxito, sino porque “procede de un concepto equivocado de lo trágico” (Canavaggio, 2000: 26). Sin embargo, los autores involucrados son, según el conteo de Hermenegildo en *Los trágicos españoles del siglo XVI*, casi veinte. Se registran alrededor de treinta obras, sin contar aquellas de las que sólo se tiene noticia. Su desarrollo se extendió a lo largo de todo el siglo. Además, se trata de una derivación del teatro humanista y de colegio, cuyos ejemplos individuales se cuentan por miles. Es decir, la tragedia española se desenvolvió de manera constante a lo largo de todo un siglo, y se vinculó con otros espectros culturales y artísticos al “vulgarizarse” y reacondicionarse. A esto hay que agregar que lo cultivaron escritores de primera línea como los Argensola, Virués y Cervantes.

Es importante destacar el papel de la tragedia en el desarrollo del lenguaje teatral. La tragedia española, insisto, deriva del teatro humanístico y de colegio, así como de las imitaciones y reelaboraciones académicas y neolatinas. Esa vinculación se puede ilustrar con la esfera familiar de Cristóbal de Virués. Su padre era amigo íntimo del humanista Luis Vives, y todos sus hermanos recibieron cultura libresca, científica y clásica. Por ejemplo, su hermana “fue reconocida entre sus contemporáneos por su dominio del latín, Francisco fue un reputado doctor en teología y Jerónimo siguió, como el padre, la carrera médica y fue uno de los poetas que integraron la academia valenciana de los Nocturnos” (Ferrer Vals, 1997: xvii). No obstante, el género siguió por derroteros muy distintos al de una ortodoxia clasicista, académica o humanista desde el momento en el que usó el español como medio de expresión. Si desde Pérez de Oliva se modula el género a discreción, ¿qué se puede esperar de los autores originales? Esta disposición a la violentación del modelo se generaliza y acentúa con el paso de los años. De tal manera, el teatro trágico español del siglo XVI termina por rechazar,

[...] en nombre de la modernidad, las propuestas dramáticas de Aristóteles, Horacio o Séneca y pone en marcha un proyecto de experiencia trágica a través del que se trata de identificar un público abierto, general, no definido a priori sino en su condición de imprevisible. Es el espectador que más tarde llenaría los corrales, el teatro comercial triunfante en tiempos de Lope de Vega y de Calderón de la Barca (Hermenegildo, 1998: 71).

Es un género que tiene conciencia de presente y voluntad de novedad a pesar de que refiera, por definición, a lo clásico. Esa disposición a la innovación viene motivada por otro elemento que lo diferencia del teatro humanístico y de colegio:

el tipo de público al que va dirigido. Éste fue uno de los aspectos más importantes para la revolución artística que supuso el teatro hispánico en su Siglo de Oro. La tragedia se inserta en un ámbito profesional, público y comercial. *Profesional* porque está producido y representado por individuos dedicados al entretenimiento, ya sea como realizadores, actores o autores; *público*, en cuanto a que la recepción no está limitada a un sector específico de la sociedad, y *comercial* porque el único factor que limitaba el acceso era el pago de una entrada. Hay una transición de un público cautivo, cerrado y definido, como podía ser el de colegio o de corte, a otro comercial y abierto, ese “destinatario nebuloso al que hay que atraer antes de que la representación empiece, un temido y temible adversario con el que hay que establecer la lucha dialéctica” (Hermenegildo, 1998: 12). Se trata, entonces, de un proceso de comercialización, apertura y modernización.

Además, si la “nueva comedia” comienza a imponerse en la última década del siglo XVI, ¿no es viable considerar que el género trágico resultó en una exploración necesaria para la consolidación del lenguaje teatral cuya culminación la encuentran Lope y Calderón?³⁰ Es decir, la tragedia del siglo XVI y la comedia del XVII son parte de un mismo proceso. También hay que considerar que las configuraciones tanto de la tragedia como de la comedia españolas son mucho más inestables y flexibles de lo que la historia de la literatura nos ha hecho creer. Señala Ferrer Valls que la tragedia española, “está lejos de plantear un modelo rígido y vuelto de espaldas a las nuevas tendencias y a los gustos del público, como suponían algunas de las tesis tradicionales, sino que, por el contrario, se introducen en algunas de estas obras elementos que inician el alejamiento de la tragedia y la aproximación hacia la comedia [...]” (1997: XII). Así, la tragedia resulta en un componente necesario y fundamental del teatro y la literatura de los Siglos de Oro.

El género significó una reflexión sobre el clasicismo, las letras y el teatro. Por medio de la tragedia y de la novela pastoril, Cervantes entró por la puerta grande de la tradición y tuvo acceso de primera mano a las sugerencias del arte europeo contemporáneo. Y tal exploración, ¿no podemos suponerla necesaria para la formación de un artista que terminaría por convertirse en el centro del canon y en su agente más desestabilizador?

2. De la Historia al teatro cervantino

La *Numancia* supone la culminación del género trágico. Para ello fue necesaria la asimilación de dicha tradición, con los influjos grecolatinos, humanistas, hispánicos e italianos que implica. Pero la *Numancia* no sólo dialoga con

³⁰ Frolidi (1973) pone de relieve la relación entre Lope de Vega y la dramaturgia valenciana a la que pertenecen los principales exponentes trágicos, con excepción de Cervantes.

la dramaturgia anteriormente referida; por la elección de tema, también recoge la producción historiográfica del siglo XVI. La intertextualidad no sólo incumbe a la literatura trágica, los historiadores humanistas forman parte también de su entramado.

Los antecedentes historiográficos están bien identificados tanto por su accesibilidad y popularidad, así como por los paralelismos argumentales y estilísticos. Dichas fuentes son también expresiones del Humanismo cervantino. Para comprobarlo, basta con revisar el ámbito intelectual desde donde se produjeron y el perfil de sus artífices.

Básicamente se consideran dos los textos historiográficos base: la “*Valeriana*” de Diego de Valera y, sobre todo, la *Corónica General de España* de Ambrosio de Morales.³¹ Sobre este último, hay dos aspectos que nos hablan de su perfil intelectual. Su padre fue un eminente catedrático que, en la Universidad de Alcalá de Henares, estuvo a cargo de las materias de Filosofía Moral y Metafísica. Durante ese periodo,

[...] la cátedra de griego se puso a cargo del célebre Demetrio de Creta, a quien había hecho venir de Italia. En la de hebreo puso a Pedro Coronel que hacía tiempo trabajaba en la edición de *La Políglota*, y en la de Retórica a Fernando Alfonso Ferrara de Talavera, hombre de mucho talento y que tuvo valor en aquel tiempo para escribir contra la Filosofía de Aristóteles (Redel, 1908: 21).

Este escenario nos habla del agitado ambiente académico y de la envergadura de los proyectos que estaban en marcha en los círculos académicos y humanísticos, y en particular en la ciudad natal de Cervantes.

Uno de los mentores de Morales fue Pérez de Oliva, el ya mencionado precursor de la tragedia en lengua española. Así, uno de los autores fundamentales para el desarrollo del género en el que se inscribe la *Numancia* fue también el principal responsable de la formación intelectual de Ambrosio de Morales, el autor que produjo, a su vez, la principal fuente historiográfica de la tragedia cervantina.³²

Cervantes perfecciona el género que Pérez de Oliva ensayó y puso en marcha. Al mismo tiempo, usa como fuente historiográfica la obra de su sobrino, Ambrosio de Morales, quien encontró en su tío el modelo de intelectual de su tiempo.

³¹ Paulo Orosio, Tito Livio, Apiano, Floro, Plinio, Plutarco, San Agustín o Alfonso x son algunos de los autores que refieren la historia del pueblo numantino; sin embargo, su consulta por parte de Cervantes no pasa de ser una conjetura.

³² “El maestro Fernán Pérez de Oliva trasladose después a Salamanca (1526 o 1527) y llevose para educarlo a su sobrino Ambrosio de Morales que contaría, cuando más, trece o catorce años y mostraba desde luego su afición a las letras y singularmente a la lengua castellana, cuyas excelencias había oído tantas veces de los labios de su padre el doctor Morales, no menos que de los de su tío el eminente maestro” (Redel, 1908: 48).

Esta coincidencia no hace más que poner en evidencia la intensa comunicación entre los proyectos universitarios, la traducción, la literatura humanística, la Historia, la tragedia española y la producción cervantina.

Los aspectos que la crítica más celebra de la *Corónica General* de Morales (1573) son el rigor, el sentido crítico y la atención a las fuentes. El historiador participa de manera activa en la elaboración de su historia ya que procura, en la medida de lo posible, ir a los lugares de los hechos, confrontar versiones, y rescatar de primera mano textos que de otra manera se hubieran perdido.³³ Su obra “es de carácter monumental y la fundamenta en una metodología científica, basada en documentos estudiados y copiados por él mismo, que desarrolla en grado sumo” (López García, Fosalba y Pontón, 2013: 268). De hecho, se considera que la *Corónica* inaugura la historiografía moderna española. Cabe mencionar también que su publicación es de 1578, fecha muy cercana a la redacción de *La Numancia*. Así, el futuro novelista se vale de una obra poco tradicional, que tiene muy en cuenta los relatos, referencias y autores clásicos, y que insiste en relativizar lo narrado dadas las múltiples versiones que encuentra de un mismo hecho. Por tanto, el autor de la *Numancia* procura y asimila los hallazgos de una generación de humanistas hispánicos que hicieron suyas la renovaciones historiográficas e ideológicas del Renacimiento y el Humanismo.

Llama la atención en la *Corónica* el empeño de Morales en referir la guerra de Numancia. Insiste en señalar contradicciones entre las fuentes, y, sobre todo, desde mi punto de vista, se puede percibir un interés estético que intensifica el relato y agrega un patetismo y una violencia que bien pudieron seducir a Cervantes.

Varios de los pasajes de la *Corónica* referidos al cerco de Numancia se pueden identificar en la tragedia de Cervantes. Estos paralelismos referenciales y estilísticos ponen en evidencia algunos de los mecanismos de la intertextualidad cervantina. Es decir, en el proceso creativo que significó la lectura, interpretación y asimilación de las fuentes documentales –*La Corónica General* y “*La Valeriana*”– para su manipulación estética en la *Numancia*, se dibuja parte del proceso que significó el paso de la historiografía humanista –con sus innovaciones metodológicas, ideológicas y referenciales– al ámbito dramático.

Morales encuentra escandalizante la molicie romana después de años en el frente:

Luego en llegando comenzó a desembarazar el ejército, y cómo limpiarlo del mal moho, que se avía pegado con el ocio. Echo del real las rameras, que llegaban, según todos cuentan, a número de dos mil. Quitó los mercaderes, y los cocineros, y todas las

³³ “[Morales] hizo trasladar a El Escorial preciosos manuscritos, que salvó así de una probable destrucción” (Alborg, 1966: 587).

bestias de cerca, y la gente de servicio que con ellas se acumulaba, hasta no quedar dellos sino lo muy preciso, que era imposible escusarse (1573: 130 recto).

En algunos pasajes, el historiador usa el discurso directo con el personaje de Escipión, atribuyéndole frases lapidarias: “Anden manchados de lodo, pues no han sido hombres para empaparse en sangre de enemigos” (1573: 131 verso). Llama la atención la voz de este general romano que increpa a sus soldados por medio de puntuales imágenes. Las manos de los combatientes, cubiertas de lodo, son indignas de la sangre de los valientes numantinos que han vencido una y otra vez a los ejércitos romanos.

Cervantes aprovecha esta imagen de abandono y lascivia, así como la decidida voz de Cipión:

[...] mas en las blancas, delicadas manos
y en las tecs de rostros tan lustrosos,
allá en Bretaña parecéis criados
y de padres flamencos engendrados.
El general discuido vuestro, amigos,
el no mirar por lo que tanto os toca,
levanta los caídos enemigos
que vuestro esfuerzo y opinión apoca.
D’esta ciudad los muros son testigos
que aun hoy están cual bien fu[n]dada roca,
de vuestras perezosas fuerzas vanas,
que sólo el nombre tienen de romanas (N, vv. 69-80).³⁴

El ejército de la gran Roma ha sido vencido en varias ocasiones por el pequeño pueblo celtíbero, y Cervantes aprovecha justamente el prestigio del Imperio como elemento de denigración, puesto que su actuar no está en consonancia con su prestigio.

La capacidad de reelaboración en la *Numancia* se pone de manifiesto cuando el historiador sugiere hechos en sentido abstracto y general, y el artista pasa a lo concreto y particular. Me explico con un par de ejemplos. Dice la *Corónica*: “Salían muchas veces los de dentro a pelear, mas Scipión jamás lo quiso hazer, confessando que su esfuerzo y desesperación con que peleaban era mucho de temer” (Morales, 1573: 133 recto). Hasta aquí la descripción de una estrategia

³⁴ En la página 235 el lector encontrará el listado de las ediciones usadas para las citas cervantinas del presente libro, así como sus abreviaturas. En el cuerpo del texto se señalará entre paréntesis la obra con su abreviatura, parte, libro o capítulo. En el caso de la *Numancia*, se hará referencia al número de verso y no a la paginación. Las referencias a ediciones de la obra de Cervantes que no estén incluidas en el listado serán manejadas como cualquier otra.

militar. Pero Cervantes aprovecha el pequeño núcleo narrativo y lo amplifica y particulariza hasta convertirlo en una de las líneas narrativas más entrañables y complejas de la obra, la que corresponde a los personajes de Lira, Marandro y Leoncio. Su presencia en la obra se distribuye desde la primera jornada hasta la cuarta, y su registro va de los debates amorosos a la lírica tradicional y lo propiamente trágico. Es decir, lo que en Morales es un dato histórico –“Salían muchas veces los de dentro a pelear”– en Cervantes se reformula como uno de los núcleos narrativos fundamentales.

Es interesante en esta línea argumental la variedad métrica que muestra, ya que se intensifican los contrastes de registro arriba señalados. Sobre esto, me detengo un momento. Prácticamente todas las participaciones de Marandro, Leoncio y Lira están en redondillas, mismas que se corresponden con un tono lírico, a veces, incluso, tradicional, cuyo ámbito se resuelve en lo privado, lo íntimo y lo amoroso: “MARANDRO.- No vayas tan de corrida, / Lira. Déjame gozar / del bien que me pueden dar / en la muerte alegre vida” (N, vv. 1458-1461). El octosílabo se tipificó para usos dramáticos y amorosos.³⁵ Este tono contrasta con los endecasílabos, ya sean en octavas o en tercetos. Por medio de ellos se expresa lo bélico, lo mágico, lo sobrenatural, lo elegíaco, lo heroico y lo estrictamente trágico. Incluso, Rey Hazas ha considerado que el uso del endecasílabo en *La Numancia* apela a la épica romana, pues, según señala, Cervantes “adoptó el modelo de la *Eneida* de Virgilio [...], pues no en vano sus versos son mayoritariamente endecasílabos, quizá en un intento de adaptación de los hexámetros virgilianos, ya que es la única obra teatral cervantina en la que esto sucede así” (Rey Hazas, 2014: 178).

En la siguiente secuencia, el tono y la métrica se modulan. Marandro, mientras esté en presencia de Lira, hablará en redondillas. Pero en cuanto ésta se va, Leoncio identifica las consecuencias trágicas. El metro cambia:

MARANDRO
[Redondillas]
Lira, el cielo te acompañe.

³⁵ “[...] era opinión general que las redondillas servían para todo, especialmente «para componer comedias y diálogos» (Rengifo). Lope, en *El arte nuevo* las recomienda para cosas de amor; y aunque no exclusivamente en este metro, con predominio de él, es decir, en coplas de arte menor, tradujo Encina las églogas de Virgilio. Cascales las encuentra aptas para la *Poesía Scénica*, «por ser verso menos suave que el italiano, pues no recibe sino muy poco ornato, que como es tan breve una quintilla, apenas hay en ella lugar para el concepto, cuanto más para los epítetos y flores; y las consonancias son pocas, lo que no es una octava ni es una estancia de canción» (Cascales)” (Diez Echarri, 1949: 207). Pero el testimonio que, desde mi punto de vista, habla más elocuentemente de la “naturalidad” del octosílabo y las redondillas es el siguiente a cargo del filósofo, matemático y lingüista del siglo XVII J. Caramuel: “Todos los otros tipos de verso proceden de la industria; este solo es hijo espontáneo de la naturaleza, pues hasta los animales que carecen de razón amoldan a él sus cantos” (*apud*, Diez Echarri, 1949: 197).

Vete, que a Leonicio veo.

LIRA

Y a ti cumpla tu deseo
y en ninguna cosa dañe.
(*Vase Lira, y dice Leonicio:*)

LEONICIO

[Tercetos]

Terrible ofrecimiento es el que has hecho,
y en él, Marandro, se nos muestra claro
que no hay cobarde enamorado pecho,
aunque de tu virtud y valor raro
debe más esperarse. Mas yo temo
que el hado infeliz se muestre avaro (*N*, vv. 1570-1579).

Entre los mismos personajes hay un cambio de tono que se formaliza y transparenta con la modulación métrica. Este contraste y variedad, ¿no recuerda la indiscriminación de registros que pregonaría décadas más tarde *El arte nuevo de hacer comedias*?:

Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas (Vega, 1991: 1010).

Es también importante destacar que ninguno de los tres personajes pertenece a la nobleza, ni son reyes, sacerdotes o grandes guerreros. Son meros ciudadanos numantinos. A partir de esta condición no les correspondería, desde la preceptiva aristotélica, el tono épico o elegíaco. No obstante, los actos a los que se ven orillados hacen que su voz merezca el arte mayor.

La mezcla de registros concertada a reserva del autor en función de una efectividad estética es algo que la dramaturgia posterior valorará y terminará por decretar. No parecen así tan ajenas y antitéticas la tragedia del siglo xvi y la comedia nueva si se entienden ambos fenómenos como parte de un proceso en el que la literatura y el teatro modernos inventaron sus lenguajes y fueron asimilando los recursos que gravitaban a su alrededor. Mientras en una tragedia idealmente compuesta bajo los supuestos más tradicionales del género, el tono sería indefectiblemente solemne y grandilocuente o en la comedia pedestre y ligero por definición; en *La Numancia* como en la comedia barroca, los registros y formatos varían de acuerdo con una situación específica. Es decir, las decisiones estéticas se mueven más en el orden de lo necesario que de lo axiomático.

Volviendo a la fuente histórica, la *Corónica* no escatima en patetismo y dramatismo. Se pueden identificar fragmentos en los que el historiador demuestra emotividad o en los que reproduce los discursos de los personajes. Justamente, esos episodios son los que Cervantes más aprovecha, y son, a su vez, los que mejor se articulan con el género teatral en cuestión. Una vez que los numantinos agotan las vías para morir en batalla, la historia de Morales señala que: “Oyda esta respuesta por los Numantinos, todo el amor de su libertad se les bolvió en ira y desesperación, como a los hombres que jamás avían sabido qué cosa era sujeción” (Morales, 1573: 134 recto). En la tragedia, ese enojo, esa desesperación y ese amor por la libertad lo expresa Teógenes de la siguiente manera:

No quedaréis, ¡oh hijos de mi alma!,
 esclavos, ni el romano poderío
 llevará de vosotros triunfo o palma,
 por más que a sujetarnos alce el brío.
 [El camino], más llano que la palma,
 de nuestra libertad el cielo pío
 nos ofrece, y nos muestra y nos advierte
 que sólo está en las manos de la muerte (N, vv. 2076-2083).

El historiador tiene el deber de registrar y referir. Podrá dudar de sus fuentes o registros pero basta con que dé cuenta de ello. El poeta o dramaturgo, en cambio, tiene que rendir voluntades. El esfuerzo de un pueblo o de un personaje, así como su voluntad de morir no sólo tienen que ser expresados claramente, por medio de la palabra deben de parecer indefectibles a las personalidades y a los actos. Y qué mejor prueba artística que hacer del suicidio de un adolescente algo necesario.

Cabe señalar también la efectiva transcripción del lenguaje histórico-narrativo a lo teatral y espectacular. Por ejemplo, en la *Corónica*, la muerte colectiva de los numantinos hace hincapié en los distintos medios de muerte: “Ansi murieron todos, unos con veneno, y otros se mataban a cuchillo, y otros se echaban en los grandes fuegos con que avían encendido la ciudad toda, porque tampoco no quedasse nada en ella que pudiese gozar el enemigo” (Morales, 1573: 134 recto). En la *Numancia*, Cervantes explota esta imagen de destrucción por varios medios. Tanto los personajes regios, como el pueblo llano y las figuras alegóricas participan en la representación del horror. La figura del Hambre se regodea en la descripción de la autoinmolación. Este procedimiento de dar cuenta del horror por medio de la narración de un personaje testigo o, como en este caso, una entidad omnisciente (coro), es un recurso propio del género trágico desde los grecolatinos. Dice el Hambre:

Volved los ojos y veréis ardiendo
de la ciudad los encumbrados techos.
Escuchad los suspiros que saliendo
van de mil tristes, lastimados pechos.
Oíd la voz y lamentable estruendo
de bellas damas, a quien, ya deshechos
los tiernos miembros en ceniza y fuego,
no valen padre, amigo, amor ni ruego (N, vv. 2024-2031).

.....
Al pecho de la amada nueva esposa
traspasa del esposo el hierro agudo.
Contra la madre, ¡nunca vista cosa!,
se muestra el hijo de piedad desnudo.
Y contra el hijo, el padre, con rabiosa
clemencia, levantando el brazo crudo,
rompe aquellas entrañas que ha engendrado,
quedando satisfecho y lastimado (N, vv. 2040-2047).

Aunque, como aquí he señalado, el episodio del cerco en la *Corónica* de Morales cuenta con los ingredientes catastróficos y patéticos necesarios para inspirar una tragedia de altos vuelos como la *Numancia*, Cervantes aprovecha también otra fuente historiográfica para rematar su obra: *La Valeriana* (1482) de Diego de Valera. Este autor, al igual que Morales, se ajusta al modelo de humanista del momento. En todo caso, en el escritor de "*La Valeriana*" se acentúan los rasgos cortesanos. Para la investigadora Cristina Moya García, Valera fue un "escritor que representa el típico ejemplo del hombre de letras castellano que actúa dentro de la corriente humanística" (Moya García, 2009: xxii). El escritor, "que siempre defendió los principios de la caballería, que en su época se encontraban muy desvirtuados" (Moya García, 2009: xxiii), fue armado caballero. Es decir, encontramos en el historiador y en su obra sintetizadas las corrientes humanísticas, cortesanas y caballerescas. Un episodio de su vida puede ilustrar esta imagen de intelectual que bien hubiera aprobado Castiglioni. En una cena junto al monarca Alberto de Austria y sus nobles, un conde se quejó en alemán de que el rey de España Juan II usara la bandera real de sus armas cuando sus antepasados la habían perdido en anteriores batallas. El rey le tradujo al latín la protesta, a lo que respondió Valera:

Señor, mucho soy maravillado de vos, por ser tan noble e prudente caballero, querer decir que el rey de Castilla, mi soberano señor, no pueda traer la vanderá real de sus armas; que debíades, Señor, saber, que en las armas se hace tal diferencia, que o son de linaje, o son de dignidad: si son de dignidad, en ninguna manera se pueden perder, salvo perdiéndose la dignidad por razón de la qual las armas se traen, como lo nota

Bartolo en el tratado de *insignis et armis* (*Crónica de Juan II*, apud Moya García, 2009: xxv).

Se trata de un ejemplar de caballerosidad, cortesanía y erudición renacentista. No está de más señalar que el tratado al que refiere Valera está escrito por Bartolo de Sassoferrato, un humanista italiano de primera línea del siglo XVI. Es decir, *La Valeriana*, al igual que *La Corónica*, provienen de un entorno imbuido en el Humanismo.

“*La Valeriana*” es mucho más sintética que la *Corónica*, y menos sugerente. De hecho, el texto que comprende desde la llegada de Escipión hasta la derrota de los habitantes —en este caso identificados con los zamoranos—, no ocupa más espacio que el de una página. Pero el desenlace es distinto. Esa modificación es sustancial para la obra dramática. Mientras que en la *Corónica* simplemente mueren todos los numantinos y se particulariza solamente el deceso de “Theógenes”, “un principal numantino” (Morales, 1573: 134 verso); en *La Valeriana* encontramos un núcleo narrativo de gran potencial estético:

Y desdeque entraron, non fallaron en ella cosa biva salvo un moço de edad de doze años que se avía escondido en un luzillo, y aquél solo llevaron a Roma. Y como Cipión demandase que le fuese dado el triunfo a tan gran vitoria devido fuele denegado diziendo que él no avía vencido los numantinos mas ellos mismos se avían vencido. Pero con todo eso, no queriendo amenguarle su honor, el senado mandava que bolviese a Çamora con aquel moço y lo pusiese sobre una torre de la cibdad y le diese las llaves de ella en la mano y ge la tomase por fuerça y, venido a Roma, lo recebirían con trihunpho. Y así, Cipión bolvió a Çamora y fizo todo lo que el senado mandó. Y como el moço se vido sobre la torre, dexó caer las llaves que en la mano tenía y dixo: «No plega a los dioses que el triumpho que de mis antepasados tú no ganaste lo ganes por mí.». Y así, dexose caer de la torre y dio fin a sus días quedando Cipión sin aver el triumpho (Valera, en Moya García, 2009: 91).³⁶

Cervantes simplifica el episodio. Se ahorra el viaje de ida y vuelta a Roma. La inmolación del joven, ausente en la *Corónica*, es lo que el dramaturgo aprovecha. A su vez, amplifica en casi cuarenta versos el discurso de Variato, el cual termina:

Pero muéstrese ya el intento mío,
y, si ha sido el amor perfeto y puro

³⁶ Este mismo episodio aparece en un romance publicado en la *Primavera y Flor de Romances* de 1573 por Juan de Timoneda, también autor trágico. La secuencia narrativa es prácticamente la misma. Sin embargo, por la antigüedad de la crónica, popularidad y mayor complejidad narrativa, considero que pudo ser mucho más fértil el uso de la fuente histórica que el poema.

que yo tuve a mi patria tan querida,
asegúrelo luego esta caída.

Arrójase el muchacho de la torre [...] (N, vv. 2397-2398).

Se aprecia el criterio artístico del escritor, así como su escrupulosidad y curiosidad documental. Cervantes busca resolver de la mejor manera su tragedia, y el medio es depurar estéticamente lo referido en una variedad de obras. Sabe identificar, consultar y discriminar fuentes para reconfigurarlas en otro formato discursivo, conoce el arte de reescribir e inventar.

Como hasta aquí he intentado demostrar, Cervantes hace un uso intensivo de sus dos fuentes historiográficas. *La Numancia* toma sus principales hipotextos narrativos y los manipula a su conveniencia. A este respecto, ¿podríamos medir el nivel de relación y manipulación literaria que establece la obra con los documentos historiográficos? Me parece importante esta pregunta pues dejaría en claro el compromiso de Cervantes con sus antecedentes. Además, ello nos hablaría de la profundidad de asimilación y de la capacidad para manipular estéticamente las fuentes.

El teórico de la recepción Manfred Pfister cree que es posible medir el nivel de intertextualidad que un texto tiene con su antecedente.³⁷ Sus criterios son seis. El primero es el de la referencialidad; es decir, la tematización de un texto en otro. Por ejemplo, una cita literal que se incorpora sin costura es de poca intertextualidad. Pasa lo contrario si esa cita se realza y se llama la atención sobre ella y su contexto. La comunicatividad tiene que ver con el grado de conciencia de la referencia y la claridad de su marcaje. En cuanto a la autorreflexividad no sólo se señala la intertextualidad, también se reflexiona sobre el carácter condicionado y referido. La estructuralidad tiene que ver con la imbricación del hipotexto en la estructura de la obra. La selectividad apela a la precisión de la referencia. Por último, la dialogicidad se manifiesta por la tensión ideológica entre ambos textos. En síntesis, mientras más se juegue con las ideas y la estética del referente mayor será la intertextualidad. El antecesor se asimila de manera más integral a la nueva obra en la medida en la que más se desintegre para habitar en su porosidad más íntima, y en la medida en la que su presencia más se refuncionalice.

Tal y como he sugerido en el presente texto, la *Numancia* hace suyos los hipotextos historiográficos desde estas condiciones: problematiza las acciones y el contexto históricos al reinterpretarlos en función del presente; desarrolla, amplifica y dramatiza lo que en las crónicas es apenas una sugerencia; hay un alto grado de selectividad en cuanto a que toma de cada antecedente lo que mejor le sirve para sus fines estéticos; dialoga a profundidad con las crónicas al unificar los

³⁷ Ver: Pfister (2004).

núcleos narrativos en una sólida unidad artística; y, además, problematiza ideológicamente el pasado referido al reinterpretarlo ideológicamente de acuerdo a su presente hispánico, al mismo tiempo que hace un ejercicio de asimilación de un género y un contexto antiguo. Estas son las formas en las que se relaciona la *Numancia* con sus hipotextos históricos a partir de las sugerencias teóricas de Pfister. Evidentemente, el vínculo con la *Corónica* es mucho mayor que con *La Valeriana*; no obstante, ambas obras afectan de fondo la *Numancia*.

En las últimas líneas he tratado de dibujar *grosso modo* la naturaleza y la medida en la que la *Numancia* se relaciona con sus hipotextos historiográficos, es decir, sus mecanismos y los alcances de su intertextualidad para subrayar en qué medida el hipertexto ha absorbido y aprovechado sus hipotextos, así como señalar la complejidad y profundidad de la relación. Ello nos lleva a la siguiente conclusión: si consideramos que las crónicas son obras que se proyectaron bajo el amparo del Humanismo, entonces, la influencia textual, referencial, ideológica y narrativa de éste habita en la raíz de la tragedia cervantina. Es decir, el Humanismo en la *Numancia* se proyecta por partida doble: a partir del género clásico de la tragedia, así como desde la historiografía.

3. La *Numancia* como propuesta trágica

He señalado en las páginas precedentes algunas de las características que definen al teatro trágico español o que formaron parte de su desarrollo. Dichos rasgos ponen de manifiesto el antecedente humanístico del género; por ejemplo, (1) la intención proto-arqueológica o “hermenéutica clasicista”. Por otro lado, como veremos más adelante, la *Numancia* reelabora a profundidad las características más íntimas de la tragedia grecolatina. Por ejemplo, el horror (2) fue un elemento sustancial del género que presupuso la actualización del *pathos* trágico de las tragedias clásicas; por tanto, implicó el reajuste de una sensibilidad identificada en las obras de Séneca, Sófocles, Esquilo o Eurípides.³⁸

A lo largo de este proceso se dio el paso de una discursividad de gran aliento y exuberante retórica, a un discurso teatralmente dinámico, ágil y efectivo estéticamente, el cual no es más que una consecuencia de convertir en espectáculo

³⁸ Con respecto a la fuente trágica de la *Numancia* se ha derramado mucha tinta sin ninguna tesis concluyente. Se ha sobreentendido la influencia de Esquilo, sobre todo a partir de las investigaciones de De Armas y sus comparaciones entre tragedia cervantina y *Los persas* en relación al carácter comunitario, el tema, etc. De hecho, para el momento de la redacción de la *Numancia* ya se habían impreso obras de Esquilo al latín con las que Cervantes podría haber estado en contacto directo o indirecto. Sin embargo, la popularidad de Sófocles, Eurípides y, sobre todo, de Séneca no estaba en duda. De hecho, muchas características de los dramaturgos griegos son retomadas por el escritor latino. Sobre el asunto ver: Braden (1985); Maestro (2013: 14-18); y De Armas (1974 y 1998).

este ejercicio literario, en ponerlo a disposición de las necesidades estéticas de sus autores y receptores. Estos rasgos no son más que consecuencia de un Humanismo asimilado por la tradición hispánica, y por su puesta en marcha en el ámbito hispánico. Cervantes, al cultivar el género, asimiló y moldeó dichos rasgos en función de sus propósitos estéticos.

a. Hermenéutica humanista

Para Marshall Berman, la modernidad es la atomización axiológica del mundo; es el desvanecimiento de todo lo sólido. Parecería, en una primera instancia, que esa inestabilidad supone una pérdida de sentido. Sin embargo, si nos desembarazamos del afán de certidumbre, la modernidad implica un enriquecimiento a partir de la coexistencia de verdades, voces y registros. Por tanto, el déficit de seguridad y convicción se compensa con una saturación de perspectivas. Esto lo enunciara con violencia Nietzsche al declarar que no existen verdades sino sólo interpretaciones. De manera mucho más sistemática, Gadamer hizo una propuesta filosófica cuya pretensión fue comprender al otro por medio de un provisional olvido de sí mismo. El filósofo aceptaba que el arte es uno de los medios más eficaces para alcanzar ese fin. “El arte es la promesa de que sus obras pueden abrirse camino en medio del mundo de nuestros prejuicios con tal fuerza que nos permite un acceso casi directo a la experiencia de la comprensión” (Aguilar, 2004: 62). Otros pensadores (Foucault, Baumann, y otros) ahondarán en las posibilidades que abre la dispersión de sentido y la multiplicidad de visiones de mundo.

Pero el arte, tal y como supone Gadamer, no sólo desbloquea el universo del otro; en el Renacimiento y el Barroco también dio cuenta de la primera experiencia de la modernidad. Son obra y gracia de Shakespeare y de Cervantes la creación de personajes llenos de sí que afirman por sobre todas las cosas su subjetividad al precio del solipsismo o la incompreensión. Tampoco es una casualidad que la polifonía o el perspectivismo hayan sido las bases sobre las que la música y la pintura se desarrollaron.

Los humanistas de este periodo no sólo encontraron en la cultura antigua el tesoro de un conocimiento que se había olvidado o malinterpretado. Fue también un medio para reconfigurar su episteme, su manera de ordenar y enfrentarse intelectualmente al mundo. El afán por comprender a los filósofos, los poetas, los historiadores o los dramaturgos clásicos llevó al pensamiento occidental a construir las nociones de distancia histórica y de otredad. Evidentemente no lo enunciaron de manera tan transparente. El vocabulario de esa experiencia no se acuñaba. No obstante, la creación de metodologías filológicas para dar con la palabra o el sentido original de textos grecolatinos o bíblicos delatan tales propósitos. La revalorización de obras, autores o referentes tales como los epicúreos, los cínicos o

Luciano de Samosata que podían atentar contra los sistemas de pensamiento y de creencias dominantes supuso un provisional “olvido de sí”. De tal manera, el *yo*, ese *sujeto* que apenas estaba ensayándose, tuvo necesidad del otro para delinear-se. De hecho, Maquiavelo, en sus reflexiones para la pacificación europea, intuye ya que *el otro* tiene su verdad, misma que “se manifiesta de formas muy diversas en las distintas tradiciones filosóficas y religiosas, que no pueden ser consideradas como enemigas irreconciliables, sino como una simple pluralidad de vías o caminos que buscan un mismo fin y que vienen a expresar, de una u otra forma, esa verdad infinita y originaria” (González García, 2017: 336).

Páginas atrás señalé que las traducciones de Pérez de Oliva buscaron simultáneamente la voz propia y la clásica. Para hacerse de la primera usó el español como el medio de expresión; para la segunda buscó representar la sensibilidad grecolatina: “como si presente y verdadero fuese, y touviésemos el poderío que de nosotros [los dioses paganos] se creya” (Pérez de Oliva, 1976: 6). Insistí en que los traductores y los autores trágicos emprendieron esta búsqueda en la medida de sus posibilidades, y en función de sus intereses estéticos e ideológicos particulares. No podemos atribuirles propósitos arqueológicos en el sentido que puede tener el término hoy en día, ni, por el contrario, subestimar su capacidad para sospechar diversas visiones de mundo, menos cuando el interés por la Antigüedad era tan generalizado y entusiasta. Ese interés por comprender en un sentido profundo la cultura antigua estuvo presente en los humanistas italianos. Uno de ellos, fray Giocondo, intuyó incluso la imposibilidad de la aproximación plena al pensamiento de otra cultura “a no ser que viésemos al mismo tiempo las cosas que ellos vieron” (Fabroni *apud* Garin, 2012: 57). Por último, indiqué que esta característica forma parte de los ejemplares tardíos del género.

Esta es una herencia que hace suya *La Numancia*. Menéndez y Pelayo, el primero en valorar positivamente esta obra desde el siglo XVIII, intuyó esa cercanía con el espíritu griego:

El único poeta español que se acercó a la ruda manera de Esquilo fue (aunque parezca extraño) Miguel de Cervantes en su *Numancia*, con aquel proceder oír grandes masas, aquella imperiosa fatalidad que mueve la lengua de los muertos e inspira agüeros, vaticinios y presagios; los elementos épicos (narraciones, descripciones, etc...), que se desbordan del estrecho cuadro de la escena, los mismo en *Los siete contra Tebas*; el asunto que no es una calamidad individual, sino el suicidio de todo un pueblo y, finalmente, el espíritu nacional que lo penetra todo y lo informa todo (Menéndez y Pelayo, *apud* Hermenegildo, “Introducción” a *N*, vv. 19).

¿Cómo logra Cervantes que el erudito lo equipare con Esquilo? Porque hay, en efecto, un interés por parte del artista, en este caso efectivo, por crear una experiencia estética identificada con la Antigüedad y con el género trágico.

A este respecto, Cervantes escogió un episodio de la historia que refleja este diálogo entre lo antiguo y lo moderno. La guerra de Numancia pertenece a la historiografía romana. Tito Livio, Appiano y Polibio la refieren. Pero también forma parte de la historia de la Península Ibérica, ya que es uno de los episodios fundacionales del hispanismo. De tal manera, con la elección del episodio, el autor logra dar cuenta de las dos tradiciones que más le importan. La *Numancia* se ubica en el ámbito de la cultura clásica en cuanto a su temporalidad, pero se funcionaliza mitológicamente en su condición hispánica. Así, Cervantes encuentra en la guerra de Numancia un relato tan grecolatino como español, y tan antiguo como original.

Esta característica se ve reflejada a lo largo de la obra, sobre todo en los discursos de las figuras alegóricas, que aluden en repetidas ocasiones al presente de la enunciación del propio Cervantes. Hay un ir y venir entre la Roma antigua y el Renacimiento español. Gaston Gilabert resuelve esta cuestión por medio de su “teoría de los espejos”.³⁹ Señala el investigador y editor de la *Numancia* que la obra está construida a partir de opuestos: individuo-colectividad, amor-guerra, pereza-valentía, presente-pasado, grandeza-pequeñez. Con ello, se ensancha el universo representado y se enriquecen sus posibilidades interpretativas. La pregunta, entonces, sería ¿en qué medida y con qué medios la *Numancia* representa el universo de la Antigüedad y el género de Esquilo?

En las didascalías hay un control de la representación en función de prevenir libertades anacrónicas: “Entra un alarde de soldados *armados a lo antiguo, sin arcabuces [...]*” (*N*, vv. 64). Si el texto hace esta advertencia es, en primer lugar, porque era muy probable que los responsables de la puesta en escena cayeran en la tentación de caracterizar a los soldados según su propia iconografía. Por muy ridículo que nos pueda parecer un soldado romano con un arma de fuego, la anotación confirma que sucedía. Se le está indicando al realizador que se atenga a una plasticidad “a la antigua”. En segundo lugar, y aunque parezca una obviedad, porque a Cervantes le importaba, porque en su concepción de la representación quería eliminar elementos que refirieran de manera evidente y fácil al presente. De tal forma, Cervantes buscó en términos performativos una ilusión de Antigüedad.

A lo largo de la obra el espectador se encuentra con varias escenas que aluden a una identificación religiosa; es decir, hay un esfuerzo por representar el paganismo. Uno de los momentos más claros al respecto es el del sacrificio de un carnero. Un numantino sin nombre afirma que:

También será acertado que Marquino,
pues es un agorero tan famoso,
mire qué estrella, o qué planeta o signo
nos amenaza a muerte o fin honroso,

³⁹ Ver: Gilabert, “Introducción” a Cervantes (2014).

o si puede hallar algún camino
que nos pueda mostrar si del dudoso
cerco cruel do estamos oprimidos,
saldremos vencedores o vencidos (*N*, vv. 625-633).

La voz proviene de un ciudadano genérico. Por tanto, la voluntad de llevar a cabo un rito adivinatorio es de orden comunitario. Es todo el pueblo el que confía en las señales de sus sacerdotes y no un sujeto individual. En este fragmento las artes proféticas se basan principalmente en la astrología, pero los métodos no se limitan a dicha práctica. También los ciudadanos saben de nigromancia y pueden desentrañar su futuro mediante el sacrificio de animales. Al respecto, otra didascalía tiene mucho qué decirnos:

[...] salen dos numantinos vestidos como sacerdotes antiguos y han de traer [asido] de los cuernos en medio un carnero grande, coronado de oliva y otras flores, y un paje con una fuente de plata y una toalla, y otro con un jarro de agua; y otros dos con dos jarros de vino, y otro con otra fuente de plata con un poco de incienso, y otros con fuego y leña y otro que ponga una mesa con un tapete donde se ponga todo lo que hubiere en la comedia en hábito de numantinos, y luego loa sacerdotes, dejando el uno el carnero de la mano [...] (*N*, vv. 788).

El interés del autor en la caracterización de la imaginada idiosincrasia numantina se refleja en la insistencia de las didascalías por representar su supuesto paganismo. Hay que subrayar su importancia. En el teatro quienes hablan son los personajes. No hay un narrador que nos sugiera, aunque sea para engañarnos, algún tipo de orientación interpretativa o valoración ideológica. En las didascalías es donde se percibe el eco de la voluntad autoral. Esas marcas textuales no las escucha el espectador, *suceden* en el momento de la representación, por tanto, tienen más jerarquía que lo que pueda decir un personaje desde su particular perspectiva.⁴⁰ En los casos aquí señalados, llama la atención la insistencia de Cervantes por delinear de la manera más verosímil la imagen de Numancia en el siglo II a.C. Cabe imaginar el impacto performativo de esta escena en la que se saca a las tablas un gran animal asido de sus cuernos. Alrededor, llamas y humo. Llegan hasta el espectador los sonidos y los olores de la combustión. ¿Todo esto para qué? Para representar una escena mágico-religiosa no cristiana.

Esa religión, tanto numantina como romana, es la pagana: “También primero encargo que se haga / a Júpiter solene sacrificio, / de quien podremos esperar la paga / harto mayor que nuestro beneficio” (*N*, vv. 633-636). Evidentemente,

⁴⁰ Cabe aquí matizar esta aseveración. Evidentemente habrá casos limítrofes. Un ejemplo son las didascalías de Lorca en *Así que pasen cinco años*. Podríamos pensar también en algunas notaciones musicales de Erik Satie en las que ordena al instrumentista tocar como “un ruiseñor agonizante”.

desde un rigor historicista, los celtíberos no adoraban a Júpiter. Además, tal y como señala Francisco Vivar en su libro *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, van a haber filtraciones cristianas.⁴¹ Tendría que ser así por el horizonte cultural de Cervantes. Sería muy extraño lo contrario. Otro crítico que también pone en duda la “religiosidad numantina” es Jesús G. Maestro, para quien “la pura realidad es que los numantinos de la tragedia de Cervantes se sirven de la magia con fines meramente prolépticos y oraculares, en última instancia, políticos. Sólo quieren saber cuál será el final de su encerramiento. No hay ninguna inquietud religiosa en su relación con lo numinoso. No hay religión en Numancia” (2005: 12). Es decir, para el investigador, la religión tiene sólo un sentido instrumental.

Desde mi punto de vista, Cervantes no puede dar cuenta precisa del misticismo profundo pagano, pero sí pone sobre el texto una serie de actos y de enunciaciones que buscan encarnar una realidad figurada que se *supone* antigua.

Los análisis aquí referidos de Canavaggio, Maestro o Vivar coinciden, desde diferentes perspectivas, en señalar la inexactitud trágica de los dramaturgos españoles y de Cervantes en particular. Para simplificarlo: acusan a Cervantes o a Virués de no ser Esquilo o Sófocles y de no contar con todo el sistema ideológico de los autores griegos, y a su obra de no encarnar la visión de mundo griega y de caer en anacronismos.⁴² Sin embargo, Cervantes no tiene por qué buscar veracidad. Es la verosimilitud la que priva en el universo de lo artístico. Como artista, tampoco está en la necesidad de dar cuenta de la naturaleza profunda de su sistema de creencias; sí de hacernos creer que sus personajes son paganos y que realizan los rituales pertinentes. Para eso recurre al arte. También es importante reconocer las concesiones religiosas y culturales que da a sus personajes. En ellas se distingue la intención de caracterizar lo mejor posible, *en términos estéticos*, la cultura antigua en escena.

La obra de arte logra, tal y como sospechaba Gadamer, introducirnos al universo de ese otro que, en este caso, es un pueblo que desapareció siglos atrás. El arte, como experiencia, crea esa ilusión a partir de una representación y de una cohesión de elementos formales, estructurales, expresivos y espectaculares. El Renacimiento, con el impulso humanista, tuvo como prioridad la recreación del

⁴¹ “Si establecemos una analogía entre la muerte anunciada a los numantinos y la de Cristo podemos adivinar que el acoso agonizante a que están sometidos por los romanos terminará en una victoria sobre la muerte. Como la vida de Cristo, la historia se transforma de una crónica que narraba el cerco de Numancia en una épica de las heroicidades del pueblo numantino, capaz de triunfar sobre su propia muerte” (Vivar, 2004: 57-58). En otra página: “Los cuerpos numantinos santifican la tierra, como los mártires cristianos santificaron la antigua Roma pagana; el sacrificio del cuerpo y la sangre anuncian el nuevo cuerpo cristiano de los españoles herederos de los numantinos” (66).

⁴² “Cervantes sitúa su obra en el siglo II a. de C.; sin embargo, nos lleva constantemente al siglo XVI, con alusiones directas que solo una interpretación demasiado inocente diría que son anacronismos” (Gilabert, en Cervantes, 2014, s/p).

pasado grecolatino. Con él, consiguió el estímulo para inventar su propio universo estético e ideológico. El historiador Erwin Panovski analiza y reflexiona a este respecto. En su ensayo “«Renacimiento»: ¿autodefinición o autoengaño?”, cuenta cómo el arte del periodo se identificó con el clásico. ¿Qué mejor forma de dar cuenta de ello que la falsificación? Los artistas lograron desarrollar una percepción de la antigüedad tal que muchos de ellos se propusieron engañar al público ofreciendo supuestas obras griegas auténticas. El historiador comenta:

Cuando un falsificador veneciano ejecutó, hacia 1525-1535, lo que esperaba hacer pasar por relieve griego del siglo V o IV a.C., combinó sabiamente dos figuras tomadas de una estela ática auténtica [...] con variaciones superficialmente disimuladas de dos famosísimas estatuas de Miguel Ángel, el *David* y el *Cristo resucitado* de S. María sopra Minerva [...]. Es un incidente trivial, pero que nos permite captar de un solo golpe de vista lo que había conseguido el Renacimiento. A los ojos de sus contemporáneos, las obras de un gran escultor del Cinquecento parecían tan clásicas, si no más como los originales griegos y romanos [...]; o, dicho de otra forma, los originales griegos y romanos les parecían tan modernos, si no más, como las obras de un gran escultor del Cinquecento (Panovski, 1991: 81).

Cervantes revive un episodio de la Antigüedad bajo las condiciones de su pericia poética, lo “falsifica”. Hace una hermenéutica clasicista en un sentido *literario*. Manipula la voluntad y la sensibilidad de su receptor, y le hace sentir que quien habla es efectivamente Escipión el africano y las víctimas del genocidio numantino. Y ¿qué mejor ejercicio humanístico que crear una experiencia de Antigüedad?

b. El horror

Si había que buscar esa ilusión y esa empatía en la tragedia, ésta debía contar con uno de los elementos que en muchos sentidos define al género: el horror, y con él, el *pathos* y la catarsis. Como ya señalé, Virués reflexiona al respecto en el “prólogo” de una de sus tragedias. A su vez, Cervantes, en el *Canto a Calíope*, señala que la obra del valenciano huye del engaño del mundo.⁴³ Con ello aludió al interés del género por purgar el mal mediante la compasión y el miedo.

El tema del horror es uno de los ejes de discusión al respecto de la tragedia desde sus orígenes griegos, y desde las reflexiones estéticas de Aristóteles, mismas que recoge el Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética*. Pinciano es probablemente el más profundo conocedor o, al menos, el mejor divulgador del

⁴³ Los versos son del *Canto de Calíope* en *La Galatea*: “Cristóbal de Virués, pues se adelanta / tu ciencia y tu valor tan a tus años, / tu mismo aquel ingenio y virtud canta, / con que huyes del mundo los engaños” (G, VI: 587).

pensamiento estético del filósofo. Aunque posterior a buena parte de la producción trágica española, su “poética” es la representación de su asimilación hispánica. Por esto, me parece importante tomarlo como referente, dado que se trata de un intelectual contemporáneo que da cuenta de manera directa y problemática de las inquietudes literarias del momento. Sanford Shepard dice que “la originalidad de Pinciano consiste en haber reunido muchos elementos relativos a la teoría aristotélica formando con ellos una unidad aceptable a la mentalidad renacentista, aun cuando tuviera que modificar los conceptos originales” (Shepard, 1970: 27). Así, Pinciano ofrece varias claves para comprender la manera en la que Cervantes hace uso del horror en su tragedia.

Para el teórico renacentista la tragedia “es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para limpiar las passiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo” (López Pinciano, 1998: 332). Su breve definición de lo trágico remata con la misericordia y el miedo. Más adelante divide la tragedia en morata y patética. La última es la mejor. En ella la tragedia finaliza con la desgracia del protagonista. El propósito es crear empatía, conmiseración y horror. Al respecto, señala Sanford Shepard:

La situación trágica y el personaje se aíslan de la realidad inmediata; representan una exposición general sobre el destino y condición humanos que lleva implícita una distancia estética entre el escenario y el público. Así, pues, el temor que crea la tragedia no tiene relación con el terror que produce el terror verdadero, y el espectador no teme padecer el mismo destino que el protagonista, aunque sí da a la situación trágica de la representación una interpretación de enseñanza abstracta derivada de la realidad (Shepard, 1970: 89).

Por tanto, la tragedia provoca temor y conmiseración. El miedo se produce por medio de la violencia, de las anagnórisis –reconocimientos– y de peripecias –cambios de fortuna–; la conmiseración por medio de la identificación de la víctima como alguien de elevado carácter moral, así como por la distancia estética.

Vayamos a la producción trágica española. El horror es su componente fundamental. Incluso, para algunos críticos como Alfredo Hermenegildo, “el lance patético adquiere una importancia desmedida y la fábula misma cede terreno ante el espectáculo como causa del temor y de la compasión despertados en el espectador” (Hermenegildo, 1983: 90). Virués, a quien podríamos considerar como representante de la tragedia española, explota esta característica hasta la desmesura. Algunos de los recursos más extremos son la repetición innecesaria de los hechos fatales o la aparición sobre el escenario de personajes que ya habían muerto fuera de escena. Todo ello produce redundancia. En *La cruel*

Casandra la protagonista, en trance de muerte, confiesa todas sus intrigas. Cierra los ojos. Un testigo declara su deceso. Otro advierte que despierta. Casandra, casi de regreso de la muerte, tiene el aliento para otros veinte versos en los que afirma su maldad: “Mi culpa, mi pecado, / mi maldad, mis traiciones, / y mi poca cordura más que todo, / me tienen en este estado” (Virués, en Ferrer Vals, 1997: 206). Por si fuera poco, ya definitivamente muerta, aparece una didascalia que ordena la presencia de los fallecidos: “*Parecen en las dos puertas los muertos, como ha referido Casandra*” (207). En estas mismas páginas comenté el argumento de una obra de Argensola, *La Alejandra*, en la que la protagonista se envenena, la reina es quemada, el pueblo derroca al rey; y éste, antes de morir, decapita a dos niños.

Por su parte, “Cervantes buscó muchos medios para causar horror al público, pero nunca cayó en las atrocidades de Virués o Argensola” (Hermenegildo, 1961: 387). De hecho, llama la atención que en la *Numancia* los muertos son proporcionalmente superiores a los de cualquier otra tragedia. No se mueren solamente los implicados en el argumento. Es todo un pueblo la víctima. ¿Cómo logró escapar Cervantes del *pathos* hiperbólico? Considero que una de sus estrategias consiste en el equilibrio de las líneas argumentales que se distribuyen entre lo individual, lo colectivo y alegórico; entre el interior de las murallas numantinas y el exterior dominado por los romanos, así como entre el pasado celtíbero y el presente hispánico.

Al respecto del equilibrio entre los tipos de personajes, ya Alfredo Hermenegildo los había dividido entre generales, individuales y morales. A pesar del gran número de personajes y planos, la tragedia toma proporción humana mediante la sucesión de distintas dimensiones. El crítico describe el proceso:

[...] una decisión ciudadana [...] se manifiesta por medio de la intervención de figuras genéricas (un numantino, una mujer, un embajador, etc.), Inmediatamente interviene la dimensión personal –el plano individual–, a través de los personajes identificados como seres singularizados (Marandro, Lira, etc.), para dar un tono más humano a la obra. El tercer plano –el moral o alegórico– viene a descubrir motivaciones subconscientes del conflicto padecido por el pueblo numantino. Los tres planos se superponen y se complementan [...] (Hermenegildo, “Introducción” a *N*: 28).

Gaston Gilabert encuentra que estas oposiciones y saltos de planos son la base estructural de la obra. Su teoría “de los espejos” me parece sugerente y pertinente. Cada acto tiene su correlativo. Lo que hace o dice un numantino tiene su reflejo en el capamento romano, y lo que sucede en la obra tiene su consecuencia en el plano simbólico, representado por las figuras alegóricas. Lo que éstas señalan puede interpretarse en un plano histórico y como reflejo de un presente. Este movimiento interno de la obra tiene importantes consecuencias

en la representación del horror. En primer lugar, sí, todos y cada uno de los nobles y carismáticos personajes numantinos mueren, tal y como se espera de una tragedia. Pero por medio de su muerte se representa a su vez, la inmolación de toda la población. Esta catástrofe permite que las figuras alegóricas den cuenta de la trascendencia del suceso. Así, el espectador puede efectivamente leer o presenciar el drama de unos personajes arquetípicamente trágicos, así como la extinción de todo un pueblo que supo hacerle frente al ejército más poderoso de la Antigüedad.

Desde esta perspectiva, *La Numancia* no sólo se trata de un ejemplar más del catálogo trágico hispánico, es una obra que se propuso, nada más y nada menos, que representar el drama de un pueblo protohispánico –mito fundacional–, bajo la forma del arte dramático. Hubiera sido fácil caer en la grandilocuencia y en el patetismo en el que cayeron otros dramaturgos. No obstante, con la sucesión de planos, cada una de las líneas argumentales y discursivas toma aire. El espectador tiene frente a sí la representación de un hecho que sabe histórico y trágico, con personajes reconocidos de la tradición: generales romanos y reyes celtíberos. Minutos después se planta el pueblo de a pie sufriendo las consecuencias directas de las decisiones. Más adelante, Marandro aparece reflexionando en redondillas con su amigo acerca del amor, de la amistad, del hambre, de Venus y de Marte. La imagen total del espectáculo la rematan las escenificaciones alegóricas que interpretan de manera trascendental lo que hasta ese momento ha visto el espectador. Así, el *pathos* de la obra se distribuye, y la obra no se ve en la necesidad de insistir en las dimensiones del dolor bajo una misma voz, con un solo grupo de personajes o en una misma secuencia.

Por otro lado, esa distribución del horror permite justificar el rompimiento del número de jornadas sobre el que tanto ha reflexionado la crítica. En *La Numancia* no hay unidad argumental, son muchos los núcleos narrativos; por tanto, el número de actos que propone la tradición trágica es obsoleto en esas condiciones específicas. “Hablamos de una obra que escapa de las tres unidades clásicas porque, en lugar de unidad de acción, contamos con diversas escenas episódicas” (Gilabert, “Introducción” a Cervantes, 2014: s/p). De tal manera, la innovación y la trasgresión se hacen necesarias en función de los hallazgos estéticos y de las necesidades discursivas. Este es un claro ejemplo de cómo la asimilación de lo clásico supone la necesidad de reformular el arte.

Otro de los aspectos que señalan tanto Aristóteles como el Pinciano para la provocación del horror es el de la distancia estética necesaria para la conmiseración. Para el caso de la *Numancia* es importante distinguir bien la naturaleza de esa distancia. Si el horror representa una posible amenaza para el espectador, si es algo que podría pasarle directamente a él, la conmiseración puede verse

disminuida. El peligro debe estarle pasando a “otro”, y ese otro debe ser alguien bueno, para que yo pueda sentir pena por él. Con estas características, el horror trágico cobra sus más amplias dimensiones.

En la *Numancia* la distancia es clara. Se trata de un episodio ocurrido en del siglo II a. C. Incluso, dados los tintes épicos que cobró para la historiografía hispánica, podría considerarse como un tiempo mítico. De tal manera, esa distancia está salvada. Sin embargo, la obra logra la identificación con el público y con el presente. Aunque la referencia histórica tenga lugar en el siglo II a.C., hay constantes marcas del presente histórico. “Cervantes sitúa su obra en el siglo II a. de C. pero sin embargo nos lleva constantemente al siglo XVI, con alusiones directas que sólo una interpretación demasiado inocente diría que son anacronismos” (Gilabert, “Introducción” a Cervantes, 2014: s/p). Esas marcas consisten en las referencias a la anexión de Portugal o el saco de Roma.⁴⁴ Las marcas son demasiado claras como para suponerlas un error.

Tales referencias liberan la lectura política. A este respecto, algunos críticos han defendido el pro-monarquismo de Cervantes y ven en su tragedia una expresión del optimismo imperial. Otros aseguran que la *Numancia* denuncia los actos de represión, persecución y belicosidad que el estado español había realizado, tales como la guerra con Flandes, las represalias contra los moros por la rebelión de las Alpujarras o la Conquista de América.⁴⁵ El texto escapa de la precisión ideológica. Las víctimas son España, pero también son el futuro imperio, son víctimas y victimarios, son Roma y Numancia.

El sólo hecho de que exista este debate y que cada parte tenga tanta seguridad de sus posiciones nos habla del gran potencial interpretativo que Cervantes supo imprimir a su obra. Lo importante para este caso es que, aún en nuestro presente, la *Numancia* es capaz de crear una profunda identificación entre personajes y receptores. Logra crear una empatía incluso ideológica. Lo consigue de manera tan determinada que esa identificación es incluyente políticamente. De tal manera, la distancia estética que la obra había establecido a partir de la distancia temporal se suspende. De efectuarse la identificación ideológica, es muy posible que haya una mayor empatía con el horror representado. Con ello, se intensificarían sus efectos a pesar de que Cervantes no incurriera en las hipérboles trágicas ni en el regodeo de las imágenes de la muerte.

⁴⁴ Portugal: “[...] serán a una corona reducidos, / por bien universal y a tu reposo, / tres re[ín]os, hasta entonces divididos. / El girón lusitano, tan famoso [...]” (vv. 514-517). Roma: “Estas injurias vengará la mano / del fiero Atila en tiempos venideros, / poniendo al pueblo tan feroz romano / sujeto a obedecer todos sus fueros. / Y portillos ab[r]iendo en Vaticano / sus bravos hijos y otros extranjeros / [harán] que para huir vuelva la planta / el gran piloto de la nave santa” (vv. 481-488).

⁴⁵ Ver: Aladro (2014: 945).

Sin embargo, cuando hay que recurrir a tales imágenes lo hace, pero de manera, como ya señalé, equilibrada y en su justo momento:

YUGURTA
¿De qué te admiras?
MARIO
De mirar de sangre
un rojo lago y de ver mil cuerpos
tendidos por las calles de Numancia,
de mil agudas puntas traspasados (*N*, vv. 2217-2220).

Las escenas de crueldad tienen efectividad por la palabra más que por la violencia. El patetismo trágico de Cervantes se basa en imágenes poéticas que no sólo aluden a la muerte, sino al dolor de la carne, a los efectos del hambre y al ingenio que supone, como en el fragmento siguiente, transformar verbalmente la leche en sangre. En pocas palabras, el horror se produce por medio de la pericia literaria. Una madre numantina le dice a su hijo:

MADRE.
¿Qué mamas, triste criatura?
¿No sientes que, a mi despecho,
sacas ya del flaco pecho
por leche, la sangre pura?
Lleva la carne a pedazos
y procura de hartarte,
que no pueden más llevarte
mis flacos, cansados brazos (*N*, vv. 1708-1715).

La leche, la flaqueza, la flojedad y el cansancio hacen contrapunto con la violencia de la sangre, el desgarramiento y la saciedad. En este sentido, cuando Cervantes incurre en las imágenes del horror, éstas se construyen desde las sugerencias de la imagen poética más que desde la hiperabundancia de adjetivaciones o la violencia explícita o escénica.

Este mismo fragmento destaca otra característica por la que el horror cervantino se cristaliza de manera tan acabada. El sujeto enunciante no pertenece a la nobleza, no es príncipe ni aspirante al reinado. Pertenece al grupo de personajes genéricos; por tanto, es el pueblo. Tal vez esta sea la razón por la que su descarnado discurso esté en octosílabos. Sin embargo, eso no le resta violencia o crueldad. Así, mientras muchas otras tragedias no comparten variedad de registros, en la *Numancia*, al poner en un mismo nivel de padecimiento al rey que a los

ciudadanos genéricos, las consecuencias del horror se extienden sin control. Con ello, se potencia la “conmiseración” y la empatía. Otro ejemplo:

VARIATO

¿No quieres venir?

SERVIO

¡No puedo!

VARIATO

Si no puedes caminar,
ahí te habrá de acabar
la hambre, la espada o miedo.
Yo voyme, porque ya temo
lo que el vivir desbarata:
o que la espada me mata
o que en el fuego me quemó.

(*Vase el muchacho a la torre, y queda Servio, y sale Teógenes con dos espadas desnudas y ensangrentadas las manos, y como Servio le ve, huye y éntrese [...] (N, vv. 2132-2140).*

La forma de arte menor ofrece un tono cercano y popular, menos solemne y grandilocuente, a una escena de desesperación que compete a toda una población. Es decir, logra Cervantes infundir el tono trágico tanto en el ámbito regio de Teágenes como en el popular de Variato. La generalización del horror se desarrolla a profundidad en la tragedia de Cervantes. Todos mueren, y esa concurrencia tiene sus repercusiones estéticas al converger estilos y formas.

Para rematar los caminos del horror en *La Numancia*, el espectador conoce el destino fatal de los personajes. Estos lo ignoran. No solamente eso: reciben premoniciones que, desde su perspectiva particular, resultan sólo descifrables para el público. Este es un elemento típicamente trágico, típicamente griego: la ironía dramática, característica que acentúa el tono “humanista” de la obra al imitar un procedimiento clásico. El lector-público conoce el desenlace del asedio romano. Así, el final con un niño cayendo de una torre para salvar el honor de su pueblo no sorprendía a nadie, incluso, había un romance al respecto.⁴⁶ La razón de acercarse a ese espectáculo consiste en la expectativa y en la actualización del hecho histórico, una actualización de orden teatral y poético.

Así, Cervantes presenta a un par de enamorados, a un amigo fiel, a un rey solicitando muerte, a una madre desesperanzada y a un profético coro en una obra que demuestra un dominio del género. El espectador competente verá satisfecho

⁴⁶ El romance en cuestión comienza con el verso “Enojada estaba Roma”. Fue publicado por J. de Timoneda en su *Rosa Gentil* de 1573. Lo reeditó Woolf y Hoffman (1856: 3-5), bajo el nombre de *Romance de cómo Cipión destruyó a Numancia*.”

su horizonte de expectativas al presenciar una obra que sintetiza lo mejor del género, que modula sus excesos, y, sobre todo, privilegia el aspecto poético. No hay que olvidar que este público apreciaba y agradecía la calidad poética en los espectáculos. Así, el horror, con su consecuente catarsis es el centro mismo de la obra. De hecho, sigue siendo desmedido: un pueblo completo se inmola y un niño se suicida. Sin embargo, la calidad de la construcción de la *Numancia* permite esa desmesura sin menoscabo de lo verosímil, lo poético y lo espectacular.

Se trata de una obra que por medio del artificio le da cabida a la desproporción, al terror, a lo disforme. Si seguimos a Nietzsche en la idea de que la tragedia fue necesaria por dar cauce a la irracionalidad y a la oscuridad dionisiaca por medio de la luz apolínea, la obra de Cervantes aprendió muy bien la lección de sus antecedentes clásicos al grado de producir eso que el filósofo alemán había descubierto de la Antigüedad. Llama la atención que la *Numancia* gustara tanto a Shelley, a Goethe, a Schopenhauer⁴⁷. ¿La razón? Puede que Cervantes se haya acercado a los clásicos griegos de una forma muy íntima. Recuérdese que el Romanticismo rescata esa Grecia irracional y poética, la que trae de vuelta *El nacimiento de la tragedia*. Sé que puede parecer arriesgada y tal vez hiperbólica mi sugerencia. Pero ¿no habla de una profunda y casi obsesiva compenetración con la cultura clásica la capacidad que los artistas plásticos del Renacimiento tuvieron para producir falsificaciones basadas, paradójicamente, en obras modernas, tal y como cuenta Panovski? ¿Es verdaderamente imposible que esos escultores, pintores y poetas en su apego diario y obsesivo a lo clásico no hayan revelado inconscientemente ese sentido trágico que Nietzsche descubre en la tragedia clásica? De ser así, ¿por qué no pensar que el más grande trágico de España y, en unos años, el creador del género literario predilecto de la modernidad no haya tocado algunas de las notas más profundas del *pathos* clásico? ¿No era esta la aspiración de aquel humanista italiano que se sentía frustrado por no haber “vivido” la Antigüedad y conocer así su real sentido? ¿No era ésta la ambición última del Humanismo? También habría que considerar que, como he venido insistiendo, estas son obras que inventaron nuestra sensibilidad, nos hicieron; por tanto, no es una exageración considerar que la forma en la que el Renacimiento se acercó al fenómeno de lo teatral creó las condiciones en las que la tragedia se hizo de un lugar en la mentalidad de Occidente.

4. La Tragedia en la obra de Cervantes

El contenido de la *Numancia* abreva de textos históricos escritos por humanistas españoles, y su reconstrucción-refuncionalización en la tragedia cervantina muestra una intensa imbricación textual, estética e ideológica entre fuente y obra

⁴⁷ Ver: Losada Palenzuela (2011).

de arte. Pero esos “hechos”, esas líneas narrativas, confluyeron en un formato literario específico de incuestionable ascendente grecolatino. *La Numancia* es el receptáculo en el cual la historia se poetiza y se teatraliza; y el género trágico, a su vez, resuelve de manera concreta los recursos, las influencias y la forma. Cervantes reconfigura esos antecedentes teatrales, y redacta la obra más acabada de la tragedia de fin de siglo. Para esto, fue necesario conocer a profundidad el género.

En las siguientes páginas revisaré los momentos en los que el autor revela su conciencia del género para descubrir en las obras posteriores de Cervantes que el compromiso con el género no fue ninguna eventualidad. Además, sus textos se prestan a ello puesto que cuentan con un importante arsenal metatextual, y el género trágico, así como el teatro de molde grecolatino no escapan a sus reflexiones.

Si, como señalamos arriba, el teatro de colegio y humanista formaba parte importante de la educación universitaria, además de que se fue vulgarizando en función de su difusión, resulta muy difícil que Cervantes, cuya ciudad natal era universitaria, no se involucrara con el fenómeno. Alfredo Hermenegildo constata la importancia de este teatro para la configuración cultural barroca, puesto que supone “un primer contacto con el mundo de la escena para numerosos muchachos que llegarían a ser, con el paso de los años, los autores, mayores o menores del teatro barroco.” (1994: 126)

Si a esto se agrega la estancia en Italia de Cervantes, donde el movimiento surgió, resulta que el novelista se encontró en momentos y lugares privilegiados para su asimilación. Así, el autor de *la Numancia* presenció de primera mano la evolución del teatro de origen humanístico y pudo evaluar, reprobar y divertirse con sus errores y aciertos.

También hay que tomar en cuenta el desarrollo de otras formas dramatúrgicas como el teatro de corte y el popular. A este respecto, a modo de conjetura, me parecen pertinentes las suposiciones de Cotarelo y Valedor:

En qué modelos hubo de inspirarse Cervantes y qué influencias pudo sentir para la composición de estas obras. En primer lugar, es menester poner en la cuenta su decidida afición a la escena y a la farándula; luego la impresión tan viva y persistente que le produjo el gran Lope de Rueda, su verdadero padre literario, como actor y autor: conociese también la *Propaladia* de Torres Naharro, y sus comedias, y desde luego sí supo de las del famoso Juan Timoneda. Además, en sus viajes por Italia, especialmente en Nápoles y Roma, presenciaría la representación de las comedias del Ariosto, de Maquiavelo, del Bibbiena, etc., y aquellas farsas populares de la comedia improvisada. Su vuelta a España coincidió con la aparición en nuestra escena del elemento histórico y tradicional (30).

La Numancia es contemporánea de *La Galatea*. Ésta incluye el *Canto de Calíope*, el cual llama la atención por revelar la opinión de Cervantes acerca de sus coetáneos

justo en el momento de mayor esplendor del género trágico. Uno de los autores “reseñados” es Cristóbal de Virués, el más importante trágico después de Cervantes:

Cristóbal de Virués, pues se adelanta
tu ciencia y tu valor tan a tus años,
tu mismo aquel ingenio y virtud canta,
con que huyes del mundo los engaños.
tierna, dichosa y bien nacida planta,
yo haré que en propios reinos y en extraños
el fruto de tu ingenio levantado
se conozca, se admire y sea estimado (*G*, vi: 587).

Al respecto de este fragmento, tal y como ya lo señalé, uno de los rasgos que caracterizan a la tragedia española es el regodeo en la violencia. Su función es purgar la realidad mediante la representación del horror, asunto largamente meditado durante el Renacimiento. Pinciano, en su *Philosophía Antigua Poética*, texto que refleja y problematiza la reflexión literaria de la época y que asimila el influjo aristotélico, lo expresa claramente: “La perfecta tragedia debe con la conmisericordia dar su deleite. El cual será más cuanto la lástima será mayor y más larga, y que la que en el fin fuere lastimosa, guardará más la perfección trágica en cuanto a este punto” (1998: 344).

Cuando Cervantes señala que Virués hace que los engaños huyan del mundo, lo califica como un dramaturgo que cumple a cabalidad con el cometido de lo trágico. Este tema era uno de los puntos más discutidos sobre el género. Virués mismo, en el prólogo de la *Tragedia de la cruel Casandra*, advierte que:

Y puesto que en el mundo ande acosada
la virtud por él vicios su enemigo,
de la suerte que todos entendemos,
yo creo que el más alto y cierto amparo
que en todo el suelo tiene, está sin duda
aquí, donde hoy se guarda la *Tragedia*
de la cruel Casandra, ya famosa,
la cual, tan bien cortada a la medida
de ejemplos de virtud, aunque mostrados
tal vez por su contrario el vicio,
viene acompañada con el dulce gusto,
siguiendo en esto la mayor fineza
del arte Antigo y del moderno uso
que jamás en teatros españoles
visto se haya, sin que a nadie agrave (Virués, en Ferrer Vals, 1997: 145-146).

Declara el dramaturgo valenciano que su comedia es portadora de virtud en la medida en la que exhibe el vicio, el horror y la corrupción. Pero la cita dice algo más. Describe con precisión el proceso mediante el cual el arte de ascendente humanista y clásico fue integrándose en formas inéditas de arte. Según sus palabras, su tragedia es famosa e innovadora porque orienta lo antiguo hacia formas modernas, y lo moderno es usado como medio de expresión de lo antiguo: “siguiendo en esto la mayor fineza / del arte Antiguo y del moderno uso / que jamás en teatros españoles / visto se haya.” Se trasluce la conciencia de imitación y renovación que el ejercicio artístico, en este caso el trágico, significaba.

En el mismo *Canto de Calíope*, aparecen también Lupericio Leonardo de Argensola (vv. 737-744), Juan de la Cueva (vv. 449-456), Andrés Rey de Artieda (vv. 809-816) y Fray Luis de León (vv. 665-672), quien tradujo parte de la *Andrómaca* de Eurípides.

El autor tiene muy presentes a sus colegas de género. Cabe señalar la abierta admiración sin suspicacia que Cervantes expresa por un joven de apenas veintitrés años:

Muestra en un ingenio la experiencia
que en años verdes y en edad temprana
hace su habitación así la ciencia,
como en la edad madura, antigua y cana.
No entraré con alguno en competencia
que contradiga una verdad tan llana,
y más si acaso a sus oídos llega
que lo digo por vos, Lope de Vega (*G*, vi: 572-573).

Líneas arriba subrayé la importancia de la tragedia para la historia de la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. También señalé lo simplista que resulta considerar la comedia nueva como antagónica de la tragedia, como si la primera no contuviera en la intimidad de su configuración el teatro clásico o los hallazgos de la dramaturgia renacentista; y como si la tragedia fuera una servil expresión de la influencia grecolatina, humanista y universitaria. Este reconocimiento temprano de Cervantes a Lope muestra cómo, en el mejor momento de la tragedia, la comedia nueva estaba apenas por germinar, no era ninguna antagonista. De la misma manera como el autor de la *Numancia* intuyó el potencial del futuro monstruo de la naturaleza, Lope asimiló, con el paso de los años y de manera prodigiosamente creativa, las influencias que le rodeaban, entre ellas la tragedia. Sometió los ascendentes líricos y dramáticos a su dialéctica estética e intertextual, para crear una obra que, más que negar el pasado, lo incluye. *El castigo sin venganza* o *El caballero de Olmedo* no hubieran sido posibles de otra manera.

Veinte años después, se publica el *Quijote*. En ese momento, la dramaturgia española llevaba ya más de un siglo de acusado desarrollo a partir de la representación del teatro de palacio de Juan del Encina, la llegada de las compañías italianas, el asentamiento de los corrales, la publicación de las obras de Lope de Rueda, la evolución de la tragedia española, entre otros fenómenos, que van de la última década del siglo xv hasta la publicación de la novela maestra. El teatro cuenta ya con una evolución que puede ser apreciada en retrospectiva. El personaje del canónigo rememora justamente el teatro que estaba en boga cuando fue publicada *La Galatea*. Vale la pena la cita completa:

Decidme, ¿no os acordáis que ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destos reinos, las cuales fueron tales que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?». «Sin duda —respondió el autor que digo— que debe de decir vuestra merced por *La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*». «Por esas digo —le repliqué yo—, y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada*⁴⁸, ni le tuvo *La Numancia* [...]. (Q, I-XLVIII, 552-553)

Al respecto de *La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*, Francisco Rico aclara lo siguiente: “Son obras de Lupercio Leonardo de Argensola (se ha perdido *La Filis*) y debieron escribirse entre 1581 y 1584. Más que tragedias de orden clásico, son obras de transición entre el teatro clásico, con rasgos humanísticos, y la comedia nueva” (Rico, en Q, 553, n. 14).

Son varios los aspectos que llaman la atención. Algunos críticos e historiadores de la literatura afirman el poco éxito del género trágico como espectáculo. No obstante, el personaje señala que estas obras fueron del total gusto “así de simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?” Por tanto, ese “fracaso” del género que tantos críticos han afirmado se puede poner en duda, si creemos al canónigo.

Aunque Rico afirme, con razón, que son piezas dramáticas que se encuentran a medio camino entre la tragedia y la comedia nueva, sus argumentos dan cuenta de las más crueles calamidades; es decir, son obras trágicas en el más estricto sentido de la palabra. Por ejemplo, en *La Alejandra*, cuyo escenario es el antiguo Egipto, la protagonista es obligada a lavarse las manos con la sangre de su amante

⁴⁸ Cabría señalar que esta obra pertenece a Lope, por lo que se puede presumir una suerte de ironía que algunos críticos han explicado a partir de un guiño biográfico.

y a envenenarse; una reina es condenada al fuego; el pueblo derroca al rey; y éste, antes de morir, decapita a dos niños. Si hay elementos que acerquen la obra a la comedia es en aspectos formales. De hecho, en aquel momento la comedia nueva estaba apenas por gestarse. Por ello, considero que el género deba dejarse de analizar y valorar en función del éxito de Lope y sus sucesores, pues este fenómeno fue posterior. Cervantes mismo lo dice: “Tuve otras cosas en qué ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza [...]” (C, “Prólogo al lector”: 55). Además, que las tragedias españolas como aquellas que recuerda el canónigo del *Quijote* no tengan exactamente la misma configuración que una tragedia griega o de Séneca es natural. Es *otra* tragedia, escrita en la Europa moderna, no en Roma ni en Grecia antiguas.

Esta comparación entre un teatro moldeado a la manera humanista y la comedia barroca se extiende a otras obras de Cervantes. Tenemos el caso, por ejemplo, de un célebre pasaje de *El rufián dichoso* en el que el autor evoca su incursión en las letras. En él se delata el artista ilustrado, involucrado en la renovación clasicista, al tanto de las novedades estéticas y teóricas, en particular las italianas. Este testimonio se publicó en el volumen de 1615 de comedias y entremeses, pero su redacción es de principios del siglo XVII. En la evocación está presente la admiración por los clásicos, y la resonancia de formas teatrales antes en boga, como la tragedia, de ahí la mención de Séneca:

COMEDIA

[...] Buena fui pasados tiempos,
y en estos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto
y otros griegos que tú sabes.
He dejado parte de ellos
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte (RD, jornada segunda, vv. 1233-1240).

El autor rememora un teatro en el que estaba menos desarticulada la preceptiva clasicista, y en el que la intertextualidad grecolatina era más transparente. Su braya, pues, la transgresión generalizada que ha sufrido el teatro en relación con el supuesto clasicismo anterior. Sin embargo, en otro pasaje él mismo reconoce su innovación en la tragedia:

[...] que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes [...] (C, “Prólogo”: 55).

Sobre la validez de estas declaraciones se ha derramado bastante tinta dado que es sabido que tales innovaciones ya las habían practicado Virués o Rey de Artieda. En todo caso, él mismo colaboró en la evolución del lenguaje teatral, desde la redacción de *La Numancia* hasta su teatro publicado en 1615.

Cabría también mencionar la aparición de los trágicos Lupercio Leonardo de Argensola y Cristóbal de Virués entre las decenas de poetas que desfilan en *El Viaje del Parnaso* de 1614. Así también, llama la atención que el segundo capítulo del tercer libro del *Persiles* alude a la representación de una comedia sobre Céfalo y Procris, un episodio de la mitología griega; es decir, siempre cerca de lo grecolatino.

De tal manera, Cervantes contó con el capital artístico, documental y vital para redactar la que sería la gran tragedia española, y dejó constancia de ello a lo largo de toda su obra. Durante los treinta años que se suceden entre *La Galatea*, el *Quijote*, el *Viaje del Parnaso* o el *Persiles*, el autor dio cuenta de las producciones y de los autores del género. Esto quiere decir que Cervantes asimiló teórica y referencialmente la tragedia de su tiempo. Pero con la *Numancia*, Cervantes puso en funcionamiento todos los recursos del género. Su praxis del fenómeno pone en evidencia no sólo el reconocimiento de formas y recursos de la tradición de un género de claro ascendente humanista y clásico, también se manifiesta una perspectiva crítica que resuelve la dialéctica entre tradición clasicista y modernidad humanista.

C. LA GALATEA: EL CANTO BUCÓLICO Y SU ECO CERVANTINO

El nombre Galatea se pronunció de manera ininterrumpida a lo largo de la historia del universo bucólico. En el idilio VI de Teócrito (siglo III a.C.), el primero de los poetas del género, Galatea aparece como un personaje de registro refinado, que huye del monstruo de un solo ojo por su hosquedad: “Arroja Galatea manzanas a tu ganado, Polifemo, te llama desamorado, te tilda de cabrero” (Teócrito, 1986: 96). Galatea habita también en los versos de Virgilio, Dante, Petrarca, Sannazaro, Cervantes.⁴⁹ Fue, durante dos mil años, la mujer que inspi-

⁴⁹ Galatea también protagoniza *L'Astrée* del escritor francés H. d'Urfé. No la incluyo en las obras señaladas por ser posterior a *La Galatea* de Cervantes.

ró los versos de un pastor enamorado. Su nombre evoca una tradición literaria que enlaza directamente a Grecia y a Roma con la Italia y la España renacentistas. Su historia corre pareja a la de la conquista renacentista de la Antigüedad y a la de la invención de la modernidad. Así, lo bucólico-pastoril resulta indispensable para comprender y delinear el proceso mediante el cual Europa creó su imaginario poético. Este referente es también una marca indeleble en la carrera literaria de Cervantes. De hecho, con su *Galatea*, los refinados y enamorados pastores cervantinos cantan bajo el son de la experimentación y la ironía; y más tarde, en el *Quijote* y en las *Novelas ejemplares* se desarticulan hasta convertirse en materia paródica y escepticismo literario. Vale preguntarse lo siguiente: ¿Qué tan irreductiblemente unido está lo bucólico-pastoril con el Humanismo? ¿Tiene alguna significación que Cervantes se estrene narrativamente con este género? ¿Qué tan importante fue el pastor idealizado para la construcción de la ficción moderna?

Para responder estas preguntas considero que es necesario reconocer que el discurso pastoril es una suerte de almacén de la tradición clásica. Así, el canto del melancólico pastor oculta un catálogo de referencias, autores, registros e ideas que incumben a prácticamente toda la tradición clásica, y que ilustra, de manera transparente, el proceso mediante el cual Europa abrazó el Humanismo.

1. *El camino del pastor; de Siracusa a Madrid*

En el siglo IV antes de Cristo, Teócrito puso los cimientos de la construcción del universo bucólico, ese espacio en acorde armónico con la sensibilidad melancólica de un individuo que huye de la artificiosa civilización. Según los estudiosos, sus textos contienen indicios de literatura tradicional y popular.⁵⁰ Sin embargo, el ámbito poético que Teócrito inauguró derivó, con el paso de los siglos, en una sofisticada y elitista codificación literaria. La égloga, más que dar cuenta de la condición y naturaleza de lo rural, devino en un elaborado paradigma literario. García Teijeiro y Molinos Tejeda reflexionaron sobre su nacimiento:

Teócrito descubrió esta «torre de marfil» que se echaba en falta, el «gabinete verde» que iban a ocupar los poetas cansados de la vulgaridad diaria. En él, el mundo de los pastores está todavía a medio camino entre lo real y lo imaginario, pero pronto se convirtió en feliz utopía. La Arcadia de Virgilio no es ya la región agreste del Peloponeso, es un paisaje espiritual, que está en los poetas y no se halla en ninguna parte (García Teijeiro y Molino Tejeda, 1986: 31).

⁵⁰ Ver: Matucci (1975).

Para William J. Kennedy, los poemas de Teócrito sintetizan la literatura griega⁵¹ al incorporar formas narrativas de los himnos homéricos, descripciones de la épica, la agudeza de los epigramas, el tono emotivo de la lírica, caracterizaciones de la comedia ática y la tragedia, y el fluir del diálogo socrático. Por tanto, resultó en una condensada apropiación de lo griego. Por otra parte, hay que destacar la pericia literaria que supuso la combinación entre motivos folclóricos y la alta sofisticación del género. Con la combinación de registros fueron posibles importantes innovaciones a partir de elementos ya existentes.⁵² Por ejemplo, el Idilio XI representa la radical transformación del violento Cíclope de los cantos homéricos en un ente melancólico, aquejado de amor, que dedica sus penas a Galatea en delicados versos.⁵³

Siglos después de la muerte de Teócrito, en el apogeo de Roma, Galatea reaparece en las *Bucólicas* de Virgilio. Es la dama que roba la voluntad del poeta-pastor en el primer poema de la colección: “Pues, he de confesarlo, mientras estaba en poder de Galatea, ni esperanza de libertad tenía ni cuidado de mi hacienda” (Virgilio, 2005: 172). La décima égloga de las *Bucólicas* de Virgilio es fundamental para nuestro interés ya que es el antecedente argumental de la novela pastoril: Galo tuvo un amor no correspondido. La naturaleza lloró con él. Apolo le preguntó la razón de su locura. Pan y otros seres se acercaron. Galo decidió introducirse en la agreste naturaleza y cantar allá sus males: “Iré y las canciones que compuse en verso calcídico las ensayaré con la flauta del pastor siciliano. Decidido estoy; prefiero sufrir en las selvas entre las cuevas de las fieras y grabar sobre los tiernos árboles mis amores” (Virgilio, 2005: 51). El poema relata el viaje que remedia la melancolía –argumento de la novela pastoril del Renacimiento. Llamen la atención los formatos poéticos que menciona: el verso calcídico es el usado para la elegía, y el pastor siciliano no es otro sino Teócrito. Galo resuelve no contar sus males bajo la forma elegíaca sino en el formato de las bucólicas. Hay una voluntaria sustitución del registro poético. Teócrito dispuso el escenario y Virgilio la trama y la solvencia poética. Y ese peregrinar en busca de las respuestas al amor no correspondido terminará siendo, siglos más tarde, la estructura base, por ejemplo, de *La Diana* de Montemayor.

⁵¹ “Theocritus represents the whole history of Greek literature in miniature form” (Kennedy, 1983: 29).

⁵² “The new Theocritan version of the familiar with the unfamiliar artifice emphasizes the importance of poetic art” (Greenwood, 1983: 49).

⁵³ La influencia de Teócrito en Europa no tuvo repercusiones directas ya que su nombre y su obra recibieron poca atención, además de que la edición de sus poemas no se realizó sino hasta 1495. Aunque Sannazaro leyó a Teócrito y es consciente de que se trata del fundador del género que cultiva, sólo lo menciona una vez en su *Arcadia*.

A diferencia de otros autores de la Antigüedad, Virgilio tuvo una presencia ininterrumpida en el canon occidental. Séneca lo llamaba su más importante maestro. Sus tres grandes obras, *La Eneida*, las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, fueron el modelo de los tres registros clásicos, la llamada *Rota virgilii*.⁵⁴ Fue paradigma escolar de escritura y estilo.

Su importancia no disminuyó en la Edad Media:

Ha llegado hasta nosotros una parte de los comentarios a Virgilio, la suficiente para hacernos ver con claridad hasta qué punto en la tardía Antigüedad y en la Edad Media en el saber sobre Virgilio se comprende casi todo el saber universal. La tradición de estos comentarios se prolonga durante todo el Medievo y enlaza con la actividad de los humanistas del Renacimiento y, en cierta medida, con la actividad filológica moderna (Vidal, en “Introducción” a Virgilio, 2005: 116).

El hombre medieval se apropió de la cultura clásica en sus propios términos y depositó en ella su imagen de mundo. La lectura que sufrió la Antigüedad en la Edad Media se ilustra extraordinariamente con la *Egloga IV* de Virgilio. La historia de las interpretaciones de este poema advierte sobre el dinamismo de las relecturas, las reapropiaciones, y, en general, de las dinámicas al interior de una tradición. Cito un fragmento representativo:

La última edad del vaticinio de Cumas es ya llegada; una gran sucesión de siglos nace de nuevo. Vuelve ya también la Virgen, vuelve el reinado de Saturno; una nueva descendencia baja ya de lo alto de los cielos. Tú, casta Lucina, sé propicia al niño que ahora nace, con él la raza de hierro dejará de serlo al punto y por todo el mundo surgirá una raza de oro. Tu Apolo reina ya. Bajo tu consulado, Polión, precisamente bajo el tuyo, se iniciará este honor del siglo y con tu gobierno es cuando empezarán los grandes meses su carrera. Si todavía permanecen algunas huellas de nuestro pecado, destruidas, quedará libre la tierra de un temor perpetuo. Recibirá aquel niño la vida de los dioses y con los dioses contemplará a los héroes mezclados y a él mismo lo verán entre ellos y regirá el mundo apaciguado por las virtudes de su padre. Mas para ti, ¡oh niño!, la tierra sin cultivo alguno derramará en primicias como ofrendas las hiedras trepadoras por doquier [...]. Las cabrillas, de su grado, tornarán a casa con las ubres retesadas y de los corpulentos leones no estarán miedosos los rebaños; tu misma cuna derramará en tu honor delicadas flores. Perecerá la serpiente y también perecerán las falaces hierbas venenosas [...] (Virgilio, 2005: 187-188).

⁵⁴ Al respecto de la *Rota virgilii*, en la Edad Media los géneros se definían ya sea por la cualidad de la elocución (Horacio), la materia a tratar (Cicerón) o la categoría de las personas (poéticas medievales). Esto generaba mucha confusión. Sin embargo, una de las clasificaciones más estables fue la de la *Rota virgilii* que no es sino la categorización de la poesía de acuerdo con las tres obras del poeta mantuano. Ver: Trigueros Cano (1981).

Este poema, en buena medida, es expresión de los propósitos del género. Además, ofrece todo un catálogo de símbolos usados sistemáticamente por el registro bucólico. Carlos Montemayor resume el sentido literal del poema, el cual evoca:

el segundo advenimiento de la Edad de oro, con todos los tópicos [...]. Estas fases se corresponden con el nacimiento de un niño y el periodo consular de un amigo de Virgilio [...]. Las dos últimas partes del poema son un canto a los siglos que se acercan, un deseo de vivir lo suficiente para cantar esa Edad y la exhortación al pequeño para que empiece a vivir (Montemayor, 1984: 23).

Al respecto del sentido simbólico del poema, T. S. Eliot pensó que:

Estas palabras [de la Égloga IV] siempre han parecido excesivas, y el niño al cual se refieren nunca llegó a ser una gran figura. [...] Un erudito francés [...] da motivos fundados para creer que el poema encierra alusiones a la doctrina pitagórica. El misterio del poema no parece haber llamado la atención hasta que los padres de la iglesia repararon en él (Eliot, 2000: 178).

Para la Antigüedad tardía y la Edad Media, la Égloga IV fue objeto de la reinterpretación cristianizante de lo clásico. Platón, Aristóteles, Virgilio, Séneca u Ovidio no conocieron a Cristo, pero lo intuyeron. Escribieron sobre él sin saber su nombre. “Aquel niño”, cuya cama se cubre de flores, no puede ser otro más que Cristo, y el mundo idílico que promete es el de su reino.

Después de Virgilio, el ámbito rústico y pastoril nunca desapareció como referente literario de Europa. Por un lado, siguió la bucólica cristiana alejándose cada vez más del referente virgiliano.⁵⁵ Por otro, se tienen noticias de una tradición de poesía rústico-pastoril cuyo antecedente más lejano es *Dafnis y Cloe*. A este respecto, sería absurdo pensar que la reflexión sobre la naturaleza, el peso social, económico y cultural de lo rural, o la distancia que se establece entre el campo y la urbe o la corte dejaran de ser temas con un lugar en el imaginario. En la Edad Media se recreó la figura del pastor bajo criterios estéticos e ideológicos específicos. Pensemos por ejemplo en las pastorelas o en las serranillas. Un caso ilustrativo, aunque tardío, es el de las églogas de Juan del Encina. En ellas nos encontramos al pastor lascivo incapaz de desconfigurar los códigos amorosos y cortesanos, o bien, siendo objeto de burla por parte del público para el que estas obras iban dirigidas. Encina es un autor renacentista y utiliza el referente de los pastores para la construcción de su universo teatral; sin embargo, la codificación de la que se vale no pertenece al linaje de Virgilio. Así, durante el Renacimiento,

⁵⁵ Ver: Matucci (1975) y Battistón (2007).

convivieron varias codificaciones del pastor literario. La que nos interesa es la heredera de Teócrito.⁵⁶

Es hasta el Renacimiento que lo pastoril se re-ensambla a partir del modelo de Virgilio y se descristianiza dándole libertad a la imagen pagana de lo bucólico. No obstante, estos hallazgos poéticos no se desarrollaron de manera súbita. Hubo una paulatina reapropiación del universo bucólico virgiliano en el que se vieron involucrados los tres grandes poetas italianos.⁵⁷ Este “trinvirato” representa también el dramático tránsito entre las visiones de mundo medievales y modernas. De tal manera, Dante, Petrarca y Boccaccio son los encargados de asimilar y refuncionalizar el antecedente.

Las églogas de Dante son una muestra transparente de las tensiones entre el uso del latín y el de las lenguas romance, entre la reelaboración de géneros nuevos y la imitación, y entre la continuidad y la innovación. Una vez que el poeta había dado a conocer una parte de su *Divina comedia*, recibió la carta de un tal Juan de Virgilio. El documento, escrito en hexámetros latinos, invitaba al poeta a abandonar la lengua vulgar: “No arrojes, pródigo, las margaritas a los puercos ni cubras a las hermanas Castalias con un indigno vestido” (Virgilio, *apud* Alghieri, 1980: 827). La respuesta de Dante, con la misma métrica, establece un escenario pastoril, puesto que el poeta recibió el documento “cuando nos encontrábamos casualmente mi amigo Melibeo y yo bajo la sombra de una encina contando, como de costumbre, las cabras que habían ya pacido” (Alghieri, 1980: 828). La égloga de Dante cuenta, de forma muy elemental, con el núcleo narrativo del pastor que huye de las apuraciones del mundo. Títiro (Dante) le cuenta a Melibeo la carta de Mopso (Juan de Virgilio) quien: “se recluyó [...] en los montes [...]. Bañado en el agua que consagra a los poetas y llenas sus entrañas hasta la saciedad de la leche canora, me llama para que acuda a los bosques [...]” (Alghieri, 1980: 828). En clave pastoril, el poema describe la amonestación de su amigo latinista refugiado en las selvas del clasicismo.

Para el lector moderno que conoce la historia renacentista, la respuesta de Dante al reproche resulta inquietantemente lúcida:

«¿No ves cómo censura las palabras cómicas [en lengua vulgar], ya porque las hermanas Castalias no se atreven a aceptarlas?» Repliqué entonces y volví, ¡oh Mopso!, al leer tus versos. Melibeo se encogió de hombros y añadió: «¿Qué haremos para

⁵⁶ Aunque en la Edad Media haya habido otros cultivadores del género no los trato aquí ya que el punto de referencia es el de la relación intertextual con la novela pastoril en general y con la *Galatea* en particular. Así, las obras que en este apartado menciono aparecen en función de su lugar en la tradición pastoril renacentista y barroca.

⁵⁷ Hubo en Italia más cultivadores del género. Uso estos tres ejemplos por su papel canónico. Más adelante señalaré algunos otros autores.

convencer a Mopso?» «Tengo –dije yo– aquella ovejuela que tú conoces, que es para mí la más querida de todas tan cargada de leche, que apenas puede soportar el peso de las ubres. [...] Con su leche llenaré diez vasos y se los enviaré a Mopso» (Alghieri, 1980: 829-830).

Esos diez vasos son nada más y nada menos que los cantos del *Paraíso* de la *Divina comedia*. Bajo el velo pastoril, el poema de Dante toma la humilde forma de una pequeña oveja. La condición rústica en la égloga es, así, expresión de la forma vulgar –en lengua romance– que terminará por crear nuevas formas literarias. A esto hay que agregar el tema de la tensión entre los sistemas literarios culto y vulgar.

Petrarca es el paradigma del poeta humanista y en quien se cifra la transición del movimiento en lengua estrictamente culta a una condición abierta lingüísticamente. Alejandro Higashi señala:

Petrarca sería el pórtico hacia una nueva época, la nuestra, pero en ese prodigioso adelantarse también se nos escondería parte de su inconmensurable obra. Difícil situación, pues al mismo tiempo que abría una nueva forma de entender y componer la poesía, leída, disfrutada e imitada a más no poder, cerraba otra puerta con broche de oro: la de una poesía escrita en latín. (Higashi, en “Introducción” a Petrarca, 2013: XIV).

Petrarca inaugura su carrera literaria con dos imitaciones virgilianas en latín. Por un lado, su poema *África* pretendió ser el gran poema épico del Renacimiento: la *Eneida* del Humanismo; por el otro, su *Bucolicum Carmen* fue la emulación renacentista de las *Bucólicas*.⁵⁸ Para introducirse en la tradición, el poeta usó como punto de partida los géneros virgilianos. No tiene nada de inocente la elección. El poeta italiano se declaró a sí mismo émulo del paradigma clásico. Sus obras inaugurales son en latín y plantearon una ambiciosa reconversión de lo clásico a partir de dos géneros maliciosamente elegidos. Si a ello sumamos el hecho de que Petrarca se convertirá en el modelo poético en lenguas vulgares, su innovador y arriesgado clasicismo fue el medio para posicionarse en la tradición literaria en el momento justo de una transición.⁵⁹

Las églogas de Petrarca heredan de la interpretación medieval la alegoría. Resulta sugerente la manera en la que el poeta vierte sus intereses más íntimos y coyunturales dentro de un escenario construido bajo la codificación bucólica. La primera de las églogas resulta ilustrativa.

⁵⁸ Ver: Boccaccio (1928).

⁵⁹ Sobre Petrarca y su modernidad en cuanto a que es uno de los primeros autores en tener una plena conciencia de sí, y como artista que se autoconstruye a sí mismo en sus cartas y que tiene una relación pagana con la naturaleza, ver: Páez de la Cadena (2017: 67-89).

La égloga I se llama *Partenias*, nombre bajo el que se representa a Virgilio. Silvio (Petrarca en las “selvas”) visita a su hermano representado como un cílope, puesto que cerró un ojo al universo de lo mundano y dejó el otro abierto para la contemplación de lo celestial. El entorno bucólico encarna, así, la vida monástica. Silvio reflexiona con su hermano acerca de la poesía de Partenias y de la influencia que ha ejercido en él. Al respecto, termina por decir que “Con voz ya mudada imité su son con nuevo canto” (Petrarca, 2013: 73). Esta frase sintetiza la actitud del Humanismo con respecto a las letras clásicas: la imitación no implica necesariamente la misma voz y sí un nuevo arte.

En el bosque, Silvio descubre a otro pastor que habla en una distinta lengua, en griego. Es Homero. Petrarca supo entonces “de qué fuente había bebido Partenias” (Petrarca, 2013: 73). Para Silvio “ambos fueron magnos, ambos de amor dignos, dignos de su bella amiga [la fama] ambos. / A estos yo sigo en mi canto” (73). Pero el poeta no está satisfecho ni con su imitación ni con su originalidad, puesto que “aún no me es grata mi voz, aunque a veces las ninfas [los críticos] / alzan al cielo los versos míos en alabanzas” (75). Líneas más adelante, la égloga da un giro religioso. Mientras Silvio habla de la tradición clásica, la mitología, los dioses y los autores clásicos, Mónico reflexiona sobre la literatura sacra, el único dios y el orden del cosmos. El poema da cuenta de la tensión entre las letras paganas y las cristianas. Esta égloga es un extraordinario ejemplo de cómo lo pastoril va re-aprendiendo el modelo clásico, entonando su voz propia e introduciendo los temas de su interés, como es el de las letras sacras en relación con las letras humanas, o bien, el del sentido de la imitación.

Cabe señalar que la décima égloga de los *Bucolicum Carmen* de Petrarca tiene por tema el lamento de tres doncellas que representan diferentes estados de ánimo. Las ha reunido la muerte de una compañera. La fallecida es la más bella de todas: Galatea.

Boccaccio tuvo su propio ejemplar del *Bucolicum Carmen* de Petrarca. Más tarde escribió dieciséis églogas cuyo conjunto llevó exactamente el mismo título. Pero más importante aún es el hecho de que el autor del *Decamerón* cultivó el género bucólico en lengua vulgar en su *Ninfal fesulano* y el *Ninfal de Ameto*. Con esto, “Boccaccio se convertía en el iniciador del transplante de la bucólica latina en las formas de la literatura vernácula” (Tateo, en “Introducción” a Sannazaro, 1993: 12). Estas obras, en contraste con las de Petrarca, simplifican el registro y las metáforas, evitan la afectación y la saturación de referencias mitológicas, además de que diluyen el sentido alegórico. En el *Ameto*, un humilde pastor tiene un encuentro con ninfas que cree diosas. El evento produce una metamorfosis: “Yo, habituado a seguir bestias, habiendo seguido el amor ignorado por mí poco antes, no sé cómo me convertiré en amante siguiendo a las mujeres” (Boccaccio, *apud* Sanctis, 1952: 316). El registro es mundano y pagano. Cada ninfa canta a

una deidad, y sus voces alaban el amor, la naturaleza, el arte y la inteligencia. El poema termina cuando “las Ninfas, que no son otra cosa que las ciencias y las artes de la vida civilizada, vuelven a la celeste patria y Ameto canta su redención del estado salvaje” (Sanctis, 1952: 317). El sentido alegórico se vierte en una alabanza del conocimiento y la cultura. Si consideramos la compleja codificación del bucolismo de origen grecolatino, vemos, en efecto, un decidido regreso a las convenciones del universo pastoril.

Con el cultivo del género por parte de Dante, Petrarca y Boccaccio, lo pastoril cobra carta de ciudadanía europea. Su incursión en el mundo bucólico refleja la manera en la que se asimilaron los discursos clásicos y se acondicionaron a la visión de mundo y a la estética renacentista; todo ello en medio de la revolución humanista que ponía a disposición de los lectores la estética y el pensamiento clásicos.

El ciclo bucólico del triunvirato renacentista prepara el escenario para la aparición de la *Arcadia*, misma que consolida, resuelve y sintetiza la ficción pastoril occidental. Tanto el comportamiento como la obra de Sannazaro dibujan el perfil de un humanista que, además de renovar la poesía y la ficción, fue un cortesano envuelto en encendidas polémicas políticas y un intelectual comprometido con las controversias filosóficas y filológicas.

Con la temprana muerte de su padre, su madre contrató a dos humanistas para que se encargaran de la educación de sus hijos, mismos que habían sido ya iniciados en el latín por ella. De hecho, desde su adolescencia, Sannazaro escribió poesía latina. Fue protegido por numerosos profesores de retórica, de lenguas clásicas, de literatura y por poetas. Muchos de ellos aparecen en la *Arcadia*. Al respecto, señala el editor de la novela, Francesco Tateo, que “el autor de la *Arcadia* había recibido una educación clasicista gracias al gramático Lucio Crasso, maestro en la universidad napolitana, y luego de Iuniano Majo, perteneciente a la primera generación humanista de la época aragonesa y autor de una obra sobre la ideología del príncipe, *De maiestate*” (Tateo, en “Introducción” a Sannazaro, 1993: 18).

Pero lo que impulsó su carrera fue su vinculación con la Academia Antoniana cuya misión fue congregar a los intelectuales más importantes en torno al reino de Nápoles. Entre las gestiones del rey para cumplir con el propósito, Lorenzo Valla fue invitado a participar justo en el momento en el que se ordenó la publicación de *De Falso Creditia et Ementita Constantini Donatione Declamatio*, el estudio en el que el humanista desmintió el “antiguo” texto que justificaba el poder temporal de la Iglesia. Otro visitante a la Academia fue Pontano. Su importancia fue tal que la Academia terminó por llevar su nombre. Para Sannazaro, Pontano se convirtió en una figura paterna, en un amigo, en maestro y en su principal interlocutor. Y para el humanista invitado no es menos importante el autor de la *Arcadia*. En este

sentido, los humanistas solían expresar su admiración convirtiendo a sus amigos en personajes. Así, Pontano “colocará a Jacopo Sannazaro en el centro de su círculo humanista en su diálogo *Actius* y le atribuirá el mérito de haber tratado el arte poético, el estilo trágico y la épica, es decir, la tarea más comprometida en el resurgir de la cultura latina” (Tateo, en “Introducción” a Sannazaro, 1993: 18).

Muchos otros humanistas italianos rondaron la Academia, pero más importante para nuestro propósito es el hecho de que llegarán décadas después los españoles Juan de Valdés, Garcilaso de la Vega y Juan Ginés de Sepúlveda. Por tanto, dentro del seno de esta institución se gestó la renovación poética de España. Y ahí estaba Sannazaro escribiendo en latín, en napolitano y en toscano, reconfigurando la literatura pastoril, intercambiando numerosas cartas con Pontano y haciendo lo posible por penetrar en la mentalidad grecolatina. Por si fuera poco, el poeta, durante sus viajes, se encargó de recopilar y conservar manuscritos de obras grecolatinas para ponerlos a disposición de sus amigos.

Como señalé, el papel de Sannazaro en la cultura italiana no se limitó a lo artístico e intelectual. Sirvió al rey Federico I quien detentó el poder entre 1496 y 1501. Preparó festividades, tuvo importantes cargos, y cultivó contactos con militares y políticos. Tras la Segunda Guerra de Nápoles y las presiones de los reinos de Francia y de Aragón, el rey fue depuesto y llevado como prisionero a Francia. El escritor tuvo también que exiliarse. Durante ese tiempo, el poeta escribió la *Arcadia*, además de recopilar numerosos textos clásicos.

Con todos estos antecedentes, Sannazaro poseía lo necesario para reproducir los ecos de la pastoral virgiliana y reinventarla. Así, el escritor cultivó el clasicismo mediante la lectura, la imitación y la experimentación para dar con el sentido y la forma de lo antiguo, o, aunque sea, sospecharlos. El fruto definitivo de esta búsqueda es la *Arcadia*: la reconversión clasicista de lo bucólico en lengua vulgar bajo la forma novedosa de un género en donde se intercalan verso y prosa. Síntesis y reinvención.

Hacia el final de la obra, el protagonista, identificado con el mismo Sannazaro, entra en una cueva en la que encuentra un instrumento musical, el cual representa el género aquí estudiado. La zampoña:

[...] fue la que el santo dios, que ahora vosotros veis [Pan], ideó cuando, incitado por el amor, a la bella Siringe perseguía por estas selvas; donde, después de verse burlado por la repentina transformación de aquella [...], sus suspiros se convirtieron en un dulce sonido. Y así, solo en esta gruta [...], comenzó a unir con reciente cera siete cañas, cuyo tamaño iba disminuyendo paulatinamente [...]; y con ella lloró durante largo tiempo sus desventuras por estos montes. Luego esta zampoña llegó, y no sé cómo, a las manos de un pastor siracusano [Teócrito] que, antes que ningún otro, tuvo la audacia de tocarla sin temor de Pan o de otro dios [...]. Al cabo, por envidiosa muerte

sorprendido, dio aquella zampoña como última ofrenda al mantuano Títiro [Virgilio]; y así, faltándole el espíritu, al entregársela le dijo:

—Tú serás ahora su segundo dueño, con ella podrás a tu libre albedrío reconciliar a los toros desavenidos, ofreciendo agradable son a los selváticos dioses (Sannazaro, 1993: 164-165).

El origen de lo bucólico estuvo en manos de un dios griego. Su melancolía ocasionada por la metamorfosis de su amada lo llevó a buscar una forma de expresarse. Ese instrumento fue tocado por un humano, Teócrito, quien lo puso en manos del más emblemático poeta romano. Títiro-Virgilio se la dio *directamente* al protagonista de la novela, Sincero-Sannazaro. El autor da carpetazo a la tradición bucólica medieval y prerrenacentista, y se asume como el portavoz y continuador definitivo de lo bucólico. De tal manera, “adopta decididamente un criterio clasicista que excluye todas las experiencias «modernas», olvidando, además, a los bucólicos antiguos tardíos, a sus maestros más cercanos y toda la producción humanista” (Tateo, en “Introducción” a Sannazaro, 1993: 30). El poeta pretende acercarse de la manera más fiel posible a su antecedente clásico y, por medio de la imitación, transcribir la experiencia artística de lo pastoril y de paso inventar uno de los géneros más importantes para la modernidad temprana.

En el tránsito de la búsqueda por encontrarse con la Antigüedad, Sannazaro dio con importantes innovaciones. La primera: esa obra saturada de clasicismo, paganismo e intertextualidad clásica está en lengua romance. La segunda y más importante aún: la creación de un género inédito en una Europa que encontró en la cultura griega y romana las piezas con las que proyectar su sensibilidad. Además, el género gozó de una gran versatilidad formal al permitir la intercalación de prosa y verso, así como de diferentes tipos de relatos. Tal y como lo hizo Virgilio al apropiarse de un registro poético con gran potencial intertextual, Sannazaro inventa un género en el que se podrán convocar, a su vez, distintos registros y formatos, en el que la Antigüedad y la modernidad se congregan.

La continuidad clásico-renacentista y el “olvido” de las experiencias contemporáneas del género que asume el autor implicó la postulación de una interpretación “hermenéutica” o arqueológica del Humanismo con respecto a lo clásico; a la vez que supone su contraparte innovadora: la dialéctica imitación-transgresión del Humanismo. El investigador William Kennedy afirma al respecto: “The experimental, archaeological, and philological thrust of pastoral impelled Sannazaro throughout his career both as a humanist scholar and as a powerfully creative writer in Italian and Latin” (Kennedy, 1983: 10). Insiste el crítico: “By untangling various strands of lyric, narrative, and dramatic elements fused in the pastoral eclogue, he could penetrate the archaeological roots of classical culture

buried in that composite form, and he could attempt to reunite them in his own work” (1983: 21).

Sannazaro llevó a cabo una labor humanista como traductor, recopilador de manuscritos, intelectual y poeta latinista. Leyó cuidadosamente a Virgilio y a Teócrito. Cultivó poesía bucólica en lengua antigua. Todo para encontrar en el fondo de las formas que analiza las “raíces de la cultura griega”. Pero esto es sólo el comienzo. Una vez que identifica, asimila y reflexiona sobre estas composiciones, busca ponerlas en operación y vivir así la experiencia de su recepción y producción. No le basta poder imitar en la lengua original los formatos y los temas clásicos. Es necesario cerrar el círculo interpretativo y *ser* un bucólico en la propia lengua y con sus propios recursos. Para ello pone en marcha su proyecto literario original que involucra la reelaboración de los géneros, temas y referentes en lengua vulgar, y su reconfiguración en formas inéditas que den cabida a estos propósitos. La consecuencia: la novela pastoril. Los resultados: un género que invadirá todos los rincones del pensamiento occidental y que imitarán las plumas de los más insignes escritores, de Cervantes a Tasso; de Sydney a Lope de Vega.

Con la *Arcadia* se cierra un ciclo de reinterpretaciones y asimilaciones que pusieron en marcha los procesos de influencia de la tradición occidental. De tal forma, el libro de Sannazaro buscó recobrar bajo sus condiciones el universo de lo pastoril, que supone una síntesis de la Antigüedad virgiliana. No obstante, de manera irremediable, ese mundo poético se dilata al habitar en el presente renacentista, y cambia necesariamente su naturaleza más íntima. Las *Bucólicas* son producto de la reapropiación de lo griego por parte de la cultura romana. Virgilio tuvo el propósito de cultivar el mundo poético de Teócrito. Al hacerlo, lo llevó más lejos, tal y como hizo Sannazaro. Así, la reconquista de lo antiguo tuvo como consecuencia el avistamiento de un nuevo mundo poético y, también, nuevas representaciones de la realidad.

Mientras tanto, en España el pastor penetró en la narrativa de ficción por medio de los libros de caballerías. La crítica ha señalado a Feliciano de Silva como el responsable de la introducción de lo pastoril en la narrativa hispánica.⁶⁰ En la producción caballeresca de Silva, que va de 1530 a 1535, aparecen pequeños episodios pastoriles que se intercalan a lo largo de la trama principal caballeresca. No obstante, en la *Cuarta parte de don Florisel de Niquea* de 1551, dos décadas después, la presencia pastoril se intensifica y se vuelve más compleja. Cravens dice al respecto: “El relato pastoril en la cuarta parte de *Florisel* ya no es un mero adjunto, o entremés contrastante, a las aventuras caballerescas. Más que esto, la narración bucólica en esta obra se combina inextricablemente con

⁶⁰ Acerca del reconocimiento de F. de Silva como introductor de la ficción bucólica ver: Cravens (1976), y Avallé Arce (1974).

la caballeresca. [...] Funciona como un elemento básico en la contextura del libro” (Cravens, 1976: 86).

Feliciano de Silva no sólo escribió libros de caballerías. En 1536 publicó la *Segunda Celestina*. Dos personajes femeninos deciden ir a ver al pastor Filínides para escuchar sus cuitas amorosas. Después de dar cuenta de su melancolía, el pastor prácticamente desaparece, no sin antes cantar un poema. Consolación Baranda opina que “la introducción de una novedad, aparentemente mínima, como el episodio del pastor Filínides, implica la ruptura de las convenciones que sustentaban el modelo [caballeresco]” (Baranda, en “Introducción” a Silva, 1988: 77). El pastor representa una alternativa erótica a las formas hedonistas del libro y de la tradición de la legendaria alcahueta, pero resulta en una paradoja dado que el personaje pertenece a otra dimensión estilística y ética.

Al respecto de la figura del pastor en Silva, hay que hacer una aclaración. El pastor de Silva tanto en los libros de caballerías como en la *Segunda celestina* está tomado sobre todo del teatro cómico del siglo XVI, y en menor medida de las selvas virgilianas. Es un rústico lejano de las exquisiteces poéticas de la tradición aquí descrita. En estas obras, los caballeros se disfrazan de ordinarios pastores. Si ese pastor simulado muestra elementos cortes es porque se trata de un caballero. Su sofisticación no proviene de la poética virgiliana sino de la caballeresca. Por tanto, hay que tener cuidado con la afirmación de que Feliciano de Silva introdujo el elemento pastoril en la prosa hispánica. Sí, lo hizo, pero el personaje no está inscrito en la tradición bucólica, es el pastor rústico de las comedias. Por tanto, la innovación consiste en la mera introducción del elemento en la ficción en prosa.

En 1559 se publicó la última de las novelas caballerescas de Silva: *Los siete libros de la Diana*, misma que supuso la introducción de la novela pastoril al estilo de Sannazaro⁶¹ y de la tradición virgiliana a territorios hispánicos, así como su establecimiento en lengua española. Su autor, Jorge de Montemayor, además de ser el responsable de darle forma, fue también músico de corte a la orden de la hermana del rey de Portugal —futura esposa de Felipe II— y de la hija de Carlos I. Asimismo, como militar, participó en las campañas de Flandes. De tal manera, se trata de un individuo particularmente involucrado en los acontecimientos, las ideas y la sensibilidad de su presente: innova en el campo de las letras con un género fundamental para el Renacimiento, recorre la Península interpretando la música favorita de las cortes, y participa directamente en las guerras que cambiaron la geografía de Europa. Su pensamiento y su sensibilidad artística son expresiones puntuales de su tiempo, y su poesía religiosa, además de la narrativa, tiene mucho que decir al respecto, además de que es una expresión de la relación entre el Humanismo y la producción literaria española.

⁶¹ Sobre la introducción de Sannazaro en el mundo hispánico ver: Cañas Gallart (2014).

La poesía espiritual de Montemayor ha dado mucho de qué hablar. Desde su publicación, la Inquisición tuvo reservas. Hasta nuestros días, el debate sobre su posible condición erasmista, iluminista o simplemente hiper-subjetiva es motivo de debate. Se trata de una poesía que insiste en el yo reflexivo y en la interiorización de la experiencia religiosa en la que se excluye lo eclesiástico. Américo Castro describe la espiritualidad del autor de *La Diana* como “una pura experiencia intelectual y emotiva entre Dios y él; [...] no cesa un momento de razonar lúcidamente, sin que la emoción del poeta empañe su razón. El monólogo con Dios adquiere aire de familiaridad doctrinal que debió sonar a impertinencia a los católicos al uso” (Castro, 1942: 92). Aquí un pequeño ejemplo de esos versos:

¿A qué hermano o a qué padre
me quexo?, ¿yo no soy yo?
Sí: y ante mí mi quexa doy
de mí mismo, y de la madre
que en chico no me ahogó.
Y no fuera de tal arte
qual siempre me conocí:
pues siempre en mi mano vi
el poder, aunque soy parte
para me juzgar a mí (Montemayor, 1996: 138).

Para Avalor Arce, esta poesía está cargada de:

[...] influencias erasmistas, con algunos ribetes de iluminismo, y la meditada lectura de Savonarola, el problemático reformador florentino [...]. Pero hay una novedad específica que renueva la lírica sagrada hispana, y es el evidente buceo en su conciencia que se resuelve en la poetización de la experiencia personal (Avalor Arce, en “Introducción” a Montemayor, 1996: XI-XII).

Esteve de Llobet matiza las afirmaciones de Avalor Arce, y rechaza la suscripción categórica con el erasmismo o el iluminismo. Sin embargo, acepta que su poesía está en consonancia con las corrientes espirituales del momento, y que se halla, cuando menos, muy cercana “al interiorismo del dominico fray Bartolomé Carranza; a la piedad reflexiva de Erasmo y Savonarola y, en general, muy en la línea del recogimiento franciscano” (Esteve de Llobet, 2004: 772).

Por otro lado, además de la espiritualidad individualista, que por sí misma resultaba peligrosa, hay que tomar en cuenta que su poesía se relaciona con el “biblismo” de la época. Con este término se identifican las polémicas alrededor de las traducciones de la Biblia a partir de los hallazgos filológicos por parte

de los humanistas, la autoridad de la *Vulgata*, la importancia del texto griego, hebreo y siríaco, o el acceso al contenido literal de las Escrituras en lengua vulgar. Ejemplos concretos fueron el *Novum Organum* de Erasmo así como las Biblias políglotas españolas. Sobre el contenido bíblico en lengua romance, por un lado, el conflicto reformista condujo a la prohibición de cualquier traducción de la Escritura; por el otro, el Humanismo tuvo como vocación la edición crítica y el análisis textual de contenidos bíblicos; tal y como lo hizo con las obras grecolatinas. Así, una vez que fueron “vedadas las versiones literales, se esparció por toda España una poesía religiosa emparentada estrechamente con la Escritura” (Asensio, 2000: 47). Es decir, para amortiguar el apetito, la curiosidad y la frustración intelectual y espiritual que significó la ausencia de este tipo de contenido, algunos escritores resolvieron vaciarlo en poesía. Desde esta perspectiva, resulta significativa la presencia, dentro del *Segundo cancionero* de Montemayor, de más de dos mil trescientos versos que relatan de manera detallada la pasión de Cristo, así como una glosa al primer capítulo del evangelio de san Lucas. La proliferación de este tipo de poesía puede interpretarse como un paliativo frente a los bloqueos que sufrió el Humanismo en su vertiente religiosa. De aquí que no resulte nada extraña la confiscación y el confinamiento de la obra poético-religiosa de Montemayor.

Tanto la Inquisición como la crítica moderna han identificado en la poesía de Montemayor una muestra del humanismo cristiano que para mediados del siglo xvi formaba parte importante de la sensibilidad hispánica. Marcel Bataillon (1996) ha dedicado miles de páginas al tema, y ha dejado más que clara la presencia de esta espiritualidad renovada, moderna, individualista y crítica en el ámbito español. Esa “espiritualidad” vio en Erasmo la encarnación de sus intereses. Al margen de que Avelar Arce exagere las filiaciones de Montemayor o de que los versos del poeta simplemente hayan hecho eco inconsciente del ambiente espiritual de la época, lo que importa destacar es que su poesía encarna una de las fases más importantes y polémicas del Humanismo. Así, la poesía de Montemayor, es una expresión de ese Humanismo que, a juicio de Américo Castro,

[...] sirvió de pauta y refugio a quienes, sin poseer rigor de pensamiento, aspiraban a discurrir fuera de las trilladas rutinas, a practicar las delicias del análisis íntimo, a evitar en la literatura las formas despersonalizadas (caballerescas u otras), a tomar una posición crítica frente al vivir contemporáneo, a derivar hacia nuevos géneros (por ejemplo, lo pastoril) las puras abstracciones del petrarquismo neoplatónico. Por ese camino hallará salida la genialidad de Cervantes (1942: 86).

Es decir, tenemos en el siglo xvi expresiones poéticas que dan cuenta del Humanismo religioso en manos de autores que, al mismo tiempo, cultivaron otras formas literarias, tales como la novela pastoril. Comenta López Estrada:

[...] encontramos un grupo de autores, de espiritualidad inquieta y crítica, que pretende expresar un anhelo de perfección, de huida hacia dentro, de contemplación del alma; para ellos, la materia pastoril se convierte en un medio de expresión significativo que resulta compatible con la sociedad que los rodea, y que crea una Poética libre y flexible en la que pueden obtener expresión autorizada sus pensamientos (1986: 477).

Montemayor es un caso paradigmático de lo señalado por López Estrada. Su poesía es ejemplo de una religiosidad interior y su propuesta ficcional supuso, nada más y nada menos, que la puesta en marcha de la tradición de la novela pastoril en España. En su figura se sintetizaron dos de los impulsos más caros del Humanismo: cristianismo y Antigüedad. Si su poesía religiosa se vio severamente castigada por la Inquisición y por la recepción de su tiempo, sus *Siete libros de la Diana* le significaron la admisión en el Olimpo de las letras españolas. Mientras los versos religiosos de Montemayor representan la veta poética del Humanismo cristiano; su novela pastoril es, en contraparte, la representación literaria del Humanismo que aspiró a la representación de la sensibilidad y la imaginación antigua en su registro más idílico y pagano.

La Diana de Montemayor supuso la introducción en la cultura hispánica de la novela pastoril, y con ella, de la tradición de Teócrito-Virgilio-Sannazaro en formato narrativo. Como señala Cerezo Magán, se trata de una obra con “una premeditada intención del artista de imitar modelos clásicos” (2005: 106). Y en ese sentido se enlaza directamente con el imaginario grecolatino interpretado bajo la lectura del Humanismo renacentista. De hecho, *La Diana* construye una suerte de “experiencia de Antigüedad”, puesto que pone en operación el imaginario mitológico con su paganismo —o lo que el intelectual renacentista podía suponer que era—, así como un estilo y un lenguaje altamente codificados. Es decir, se trata de una síntesis de la lectura humanista de las obras antiguas y de su reelaboración moderna.

Montemayor ya había ensayado el género de la égloga en su formato más tradicional, bajo formas poéticas desde su *Cancionero* de 1554, ocho años antes de la publicación de *La Diana*. Su factura es del más puro petrarquismo, y, en consecuencia, garcilasiana. La primera de las églogas dedica más de cien versos a la caracterización del espacio para luego presentarnos a los protagonistas del drama pastoril: Lusitano, identificado con el propio Montemayor; su amada, Vandalia; y su interlocutor, Ptolomeo. Estos son los mismos personajes de la segunda égloga, por lo que entre ambas —égloga y novela pastoril— crean una línea narrativa. Este

hecho nos hace pensar en la carga narrativa que contiene la poesía bucólica de Montemayor, en su gusto por el desarrollo argumental intercalado por la lírica más subjetiva. De aquí que se pueda pensar en su poesía bucólica como un ensayo de su novela pastoril. Además, cabe señalar la carga grecolatina de los poemas. No menciona –como sí lo hizo Sannazaro– ningún antecedente bucólico, pero sí explota el relato mitológico. De hecho, la segunda égloga básicamente finaliza con el relato de Céfalos y Procris, no sin antes recordar a Píramo y Tisbe, a Leandro y Hero, y a Apolo y Dafne. Con la referencia a estas historias, el relato pastoril se equipara con el referente mitológico al mismo tiempo que se resignifica: los amores de los pastores tienen su antecedente en aquellos legendarios amantes, y sólo con ellos pueden compararse. Pero este universo literario que Montemayor tímidamente explora en su *Cancionero* de 1554, en 1562 se ve renovado en su libro.

El marco argumentativo de *La Diana* obedece a la línea narrativa más elemental establecida por la tradición bucólica virgiliana: mientras peregrinan, unos melancólicos y musicales pastores relatan su historia –generalmente inconclusa en el presente de la enunciación– tal y como lo estableció Virgilio en la Égloga x. Este universo está construido a partir del entramado de lugares comunes bucólicos que se han ido acumulando de Teócrito a Sannazaro. Por ejemplo, los nombres de los personajes se repiten sin descanso –en particular el de Galatea– desde la primera de las églogas griegas hasta *Los pastores de Betis* (la última de las novelas pastoriles hispánicas). De igual manera, el hipérbaton es, a juicio de Fernández Cañadas Greenwood, una marca de la prosodia latina ya que la narrativa pastoral “shows a clear reliance of syntactic forms already used in classical literature as well as in the Neo-Latin productions that were spread throughout Europe by the italian humanists” (1983: 77). Por su parte, el aparato metafórico es de raigambre petrarquista-garcilasiana. Así, la novela pastoril en general y *La Diana* en particular representan un complejísimo aparato intertextual de recuperación de la tradición bucólica.

Una de las características del Humanismo y de su modernidad sobre las que más he insistido es la capacidad de crear una distancia histórica. Al respecto, señala Anne J. Cruz en su estudio sobre el petrarquismo hispánico que “el anacronismo medieval delataba una falta de autoconciencia histórica: aunque los textos medievales revelaban en su construcción sus raíces clásicas, apenas tenían noción de la discontinuidad histórica que los separaba” (1988: 1). Este aspecto está presente en la narrativa pastoril ya que el universo que representa es el de un mundo cargado de elementos paganos.⁶² De hecho, podría considerarse que se

⁶² Cabría aquí recordar rápidamente la poesía bucólica, ya comentada, del *Cancionero* de Montemayor de 1554 en la que lo mitológico forma parte de la estructura narrativa de la *Egloga segunda*: “Neptuno perderá el fiero tridente, / Minerva quebrará el cuerno dorado, / Xerete perder puede su corriente, / y no aver flor ni fruta en su cercado, / beber podría Tántalo en su fuente, / y el mançano gozar

trata de una convención del género: el mundo de la melancolía bucólica implica la presencia de ninfas, de la diosa Diana, de hechiceras, sátiros y monstruos que no tienen necesariamente una significación alegórica. A este respecto, cabe subrayar el desarrollo de la ficción bucólica en cuanto a su autonomía en relación con el sistema de creencias cristiano.

Si con Dante, Boccaccio y Petrarca los pastores contaban con algunos resabios de la significación cristiana, la novela pastoril española, desde su primer ejemplar, permitió el desenvolvimiento del paganismo bucólico en consonancia con el antecedente grecolatino y con la *Arcadia*. El pacto pagano lo asume el lector que conoce los códigos. Por tanto, podríamos hablar nuevamente, al igual que con la *Numancia*, de una experiencia de Antigüedad en términos estéticos.

Ahora bien, habría que establecer una gradación de la función de los elementos mitológicos-religiosos-poéticos de origen clásico. Por un lado, tenemos la referencia tópica. Se tratan de las metáforas, los símiles o las comparaciones que usan lo mitológico como elemento caracterizador de lo representado y como potencializador poético:

¿Sabéis quién es aquella que señala
Diana y nos la muestra con la mano,
que en gracia y discreción a ella iguala
y sobrepuja a todo ingenio humano;
y aun iguala en arte, en ser y en gala
sería, según es, trabajo en vano?
Doña Isabel de Manrique y de Padilla,
que al fiero Marte vence y maravilla (Montemayor, 1996: 194).

Evidentemente, Isabel de Manrique, quien fue un personaje histórico, vence a Marte sólo en términos figurados.

No obstante, en la novela pastoril, el elemento pagano sobrepasa su función tópica. Es decir, la condición deífica de elementos mitológicos se mantiene. Por ejemplo, la historia de Selvagia tiene, a juicio de Avalor Arce, “una ambientación pagana muy clara: templo de Minerva, ninfas, himnos, sacrificios” (Avalor Arce, en Montemayor, 1996: 43, n. 202). De igual manera, en el libro II, las ninfas toman un papel protagónico como personajes, y se encargan de actualizar el argumento de la novela con la “Canción de Sireno”, poema narrativo en el que da cuenta del origen del amor del protagonista por Diana. Por su parte, el palacio de Felicia cuenta con un templo en el que se le rinde culto a Diana.

que le es vedado; / mas no podré apartarme, aunque yo quiera, / de aquella por quien muero hasta que muera” (Montemayor, 1996: 124).

Uno de los episodios más complejos al respecto es el relato de Felismena. En él se percibe el afán por experimentar con la Antigüedad y por apropiársela. La madre de Felismena leía historias de la Antigüedad (ya podemos sospechar intenciones metatextuales). Según Avalor Arce, “la condición de lectora empedernida que caracteriza a Delia no sólo es indicio del estatus social y cultural de la familia, sino rasgo individualizador que convierte al personaje en mediadora entre Felismena y el mundo evocado por esas lecturas maternas” (Avalor Arce, en Montemayor, 1996: 100, n. 167). La Antigüedad se actualiza por medio de la lectura de un personaje que, a su vez, forma parte de un género construido a partir de la reelaboración de la tradición clásica. En una velada, su esposo le leyó la leyenda de la manzana de la discordia. La mujer cuestionó la decisión de Paris ya que consideró que la belleza no era necesariamente exterior. Esa misma noche Venus se introdujo en su sueño para reprocharle la duda. La diosa, airada, le sentenció: “que yo te hago saber que parirás un hijo y una hija, cuyo parto no te costará menos que la vida y a ellos costará el contentamiento lo que en mi daño has hablado [...]” (Montemayor, 1996: 101). El personaje, tal y como lo sentenció Venus, falleció. Los gemelos –hombre y mujer– se criaron en un monasterio. Al niño lo llevaron a la corte de los lusitanos y a ella, Felismena, a la casa de su abuela. Un caballero se enamoró de ella. La dama le correspondió. Felis, el enamorado, partió impunemente al extranjero. La protagonista lo siguió disfrazada de hombre. En la corte a la que llega, escuchó una canción petrarquista en la que se narra su propia aventura.

En este resumen se puede identificar la capacidad del artista para manipular las piezas de la tradición. En primer lugar, Venus interviene directamente el argumento por su desacuerdo con la interpretación que un mortal hizo del relato que protagoniza. De tal manera, la madre de Felismena termina por participar en el incidente mitológico asumiendo consecuencias personales. El relato supone la fusión narrativa entre lo novelesco –*novella* italiana– y el referente mitológico grecolatino. Así, hay una convivencia entre géneros modernos y líneas argumentales clásicas.

El episodio, que asimila elementos de la *novella* tales como el entorno urbano y realista, finaliza provisionalmente con el encuentro de la despechada mujer en hábito de pastora con el resto de los personajes de la novela y con las atentas ninfas. Por tanto, en la historia de Felismena se introducen y sintetizan el relato mitológico con Venus como personaje activo y detonante de la intriga, la *novella* italiana y la novela bizantina con el periplo de Felismena a través de distintas regiones en apariencia de hombre, y, finalmente, la novela pastoril con la introducción del personaje en el universo bucólico de Sireno, Silvano, Selvagia y Diana. Esta “heterodoxia” formal y genérica será explotada, como aquí señalaré, por *La*

Galatea cervantina a grados de verdadera experimentación y de desestabilización de la tradición.

El episodio de Felismena⁶³ es tan solo un ejemplo de cómo la novela pastoril es un laboratorio de recursos, referentes, universos ficcionales y estrategias narrativas provenientes de la tradición clásica a partir de los cuales se crearon inéditas expresiones y técnicas.

A partir de lo aquí señalado pongo en consideración los lugares comunes de la historia literaria: a) *La Diana* de Montemayor es el paradigma de novela pastoril sobre el que la tradición del género puso sus cimientos en territorio hispánico; y b), el género pastoril es un género cargado de clichés; por tanto, está altamente codificado y se supone convencional.

Estas condiciones, lejos de considerarse como limitaciones, hacen del género una suerte de almacén de la tradición en el momento en el que la imitación es el *modus operandi* del ejercicio artístico. Por tanto, el género bucólico-pastoril y su expresión novelístico-moderna puso a disposición de los escritores y los lectores un mundo referencial del cual había que aprovecharse. Y al ser una compleja y amplia reapropiación de recursos, se convirtió en el escenario en el que se podían poner a prueba los límites de la imitación y de la transgresión. Esta será la tarea que Cervantes terminará por consolidar en *La Galatea*.

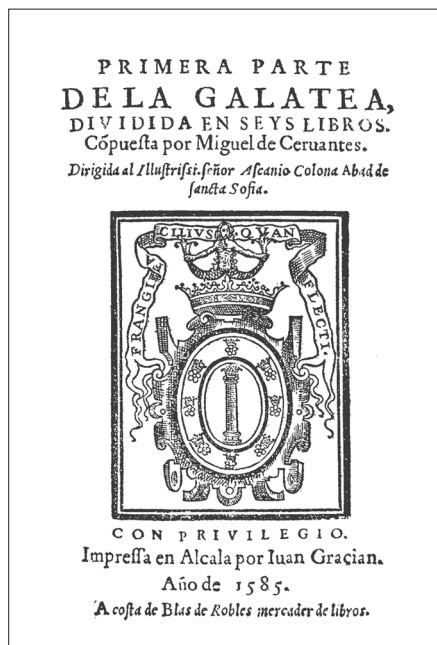
2. *La Galatea: la modernidad pastoril*

Para cuando Cervantes publica su primera novela, *La Diana* de Montemayor ya contaba con, al menos, veinticuatro ediciones en España, Italia y los Países Bajos. El género estaba consolidado y asimilado. Hacia la década de los ochenta del siglo XVI, Cervantes se apropia de dos tradiciones fuertemente vinculadas con la tradición humanística con las que debuta en el panorama literario, asimila la tradición clásico-humanista y se hace de los recursos artísticos necesarios para la ficción moderna: la herencia trágica y la ficción bucólica.

a. Paratextualidad humanista-clasicista

Las primeras palabras de la portada de la novela pastoril cervantina son las siguientes: “PRIMERA PARTE DE LA GALATEA, DIVIDIDA EN SEYS LIBROS. Compuesta por Miguel de Cervantes. Dirigida al Ilustrísimo Señor Ascanio Colonna Abad de Sancta Sofía”. En medio de la página, un escudo de armas con una columna coronada.

⁶³ Cabe mencionar que el relato fue tomado de Bandello, quien, a su vez, se inspiró en *Gli Ingannati*, una comedia erudita y adaptada por L. de Rueda en *Los engañados*. Por su parte, la versión de Montemayor influyó en un par de comedias de W. Shakespeare: *The two gentlemen of Verona* y *Twelfth night, or what you will*.



El título contiene un nombre femenino y la cantidad de libros que componen la obra. Esta sola característica inserta al texto dentro de la tradición de los libros españoles de pastores, en concreto con *La Diana* de Jorge Montemayor, cuyo título es LOS SIETE LIBROS DE LA DIANA. El nombre de la protagonista en un número específico de libros resultó en una codificación del género. Es así como la obra, a partir de las convenciones editoriales más elementales, se introduce en la tradición pastoril.⁶⁴

Pero ese nombre femenino no es cualquiera. Como he señalado, el nombre de Galatea está inscrito en la médula de tradición bucólica. En los idilios IX y XI de Teócrito, es la nereida capaz de arrancar los versos más tiernos al monstruoso Cíclope: “Más blanca eres a la vista que la leche cuajada, más tierna que el cordero, más alegre que una ternerilla, más lozana que la uva verde” (Teócrito, en García Teijeiro, 1986: 127). Galatea es, asimismo, la pastora amada en el poema que abre la colección más importante de poesía bucólica occidental: las *Bucólicas*

⁶⁴ Al respecto, el editor de *La Diana* señala lo siguiente: “El título de la obra, que tiene como modelo los que habitualmente presentaban los libros de caballerías, viene a significar: ‘Los siete libros que tratan de Diana’. La voluntad, sin embargo, de marcar editorialmente las distancias con respecto al género caballeresco ya se deja ver en la selección del nombre femenino para el título, lo que induce a pensar que Diana es el personaje principal de la obra” (Montero, en Montemayor, 1996: 2, n. Título).

de Virgilio. Sin embargo, no aparece ningún personaje con ese nombre ni en la *Arcadia* de Sannazaro ni en *La Diana* de Montemayor. Por lo tanto, el título de *La Galatea* y su sintaxis implican la conciencia del género y la tradición: lo que el lector tiene delante es una novela pastoril cuyos ascendentes están en Grecia y Roma.

El título de la novela remata con la dedicatoria a Ascanio Colonna. Si tenemos presente el tono humanista-clasicista que la sola portada implica, el perfil del personaje al que va dirigida la obra cobra sugerentes significaciones, pues Ascanio es:

[...] un joven italiano que estudia en España casi desde su infancia, conoce bien el español y compone alguna vez directamente en esa lengua poemas de galanteo y juego cortesano. Es hijo de la muy noble familia de los Colonna y llega a España en 1576 con su hermano Fabrizio y su importante y respetado padre Marco Antonio Colonna: fue el jefe militar de las tropas del Papa en la Santa Liga para luchar en Lepanto [...] Su hijo Ascanio ha estudiado en Alcalá dos años y otros cinco en Salamanca [...] (Gracia, 2016: 94).

Por si fuera poco, la familia Colonna protegió nada menos que a Petrarca, y la abuela de Ascanio recibía en su casa a Miguel Ángel para charlar sobre arte. Así, el nombre del joven universitario italiano cuya familia participó directamente en el movimiento humanista protegiendo a su figura más representativa, potencializa y focaliza la semántica del paratexto, para así establecer un específico horizonte de expectativas.

Las motivaciones que determinan la elección del destinatario de una dedicatoria rebasan las intenciones estéticas del autor. Hay factores coyunturales que lo determinan. Sin embargo, si pensamos en el historial de los paratextos cervantinos, Cervantes demuestra una malicia discursiva que debe alertar al lector desde cualquiera de los preliminares.

Si bien Ascanio Colonna era la mejor opción para dedicarle el libro por su posición, las reverberaciones humanistas de su nombre venían muy al caso con la naturaleza del libro entregado. De hecho, no sólo su nombre está inscrito en la primera página de *La Galatea*. El escudo de armas que ilustra la portada es el estandarte de la familia-mecenas de Petrarca,⁶⁵ el cual representa una columna trajana, el célebre monumento del siglo I a. C., en el que se ilustran las victorias del emperador romano.

La coyuntura que llevó a Cervantes a solicitar la ayuda de la aristocracia hispano-italiana vino a articularse a la perfección con la obra que estaba produciendo:

⁶⁵ “Ascanio Colonna autorizó el uso de su escudo de armas con la columna trajana para que apareciera en la portada del libro” (Stoopen, 2002: 62).

de origen griego, con su paradigma clásico en Virgilio, cuyo principal antecedente europeo era la *Arcadia*, escrita por otro italiano formado en las academias que forjarán la revolución poética europea. Así, había que aprovechar y reforzar cada uno de los elementos, incluyendo un escudo de armas que alude al imperio romano.

El prólogo de *La Galatea* es también elocuente en cuanto al tema de la tradición y el Humanismo, puesto que incluye una defensa de la lengua castellana. A este propósito, recordemos la carta aquí comentada de Dante a Juan de Virgilio –el amigo renuente a la escritura en lengua toscana–, en la que el poeta señalaba el potencial estético de la lengua romance. A nuestros ojos, podrían parecer necias las reservas de Juan al respecto del uso de una lengua que no sea el latín para las obras bucólicas y religiosas. No obstante, en efecto, los modelos de la *Divina comedia* se establecieron desde una cultura basada en la lengua de cultura. Por tanto, las reservas del destinatario tenían sentido en la medida en la que el gran poema italiano supuso, en efecto, un cambio de paradigma cultural. Los géneros y los registros originalmente reservados a la cultura clasicista habían sido violentados.

La respuesta de Dante a Juan de Virgilio está escrita en latín y tiene la forma de una égloga; es decir, el autor respetó el formato, el estilo, la métrica y la lengua clásicas. El canto bucólico se entonaba en hexámetros latinos, esa era su condición. Por tanto, el universo literario representado en su carta, el bucólico, estaba culturalmente identificado con la cultura clasicista. Y así fue como se asimiló en Occidente. De aquí que uno de los poemas incluidos en los preliminares de *La Galatea*, el de Luis de Vargas Manrique, equipare cada uno de los rasgos del género pastoril con un dios pagano: Jove, viveza; Diana, castidad de estilo con pureza; Mercurio, historias enmarañadas; Marte, vigor; Apolo, canciones concertadas; Venus, los amores; las musas, la ciencia poética; y Pan, los pastores.⁶⁶

A partir de estas consideraciones, la defensa del castellano incluida en el “Prólogo” cobra sentido y se justifica, puesto que su obra se está introduciendo en terrenos clásicos. Para el novelista el uso del español tiene entre sus ventajas:

[...] enriquecer el poeta considerando su propia lengua, y enseñorearse del artificio de la elocuencia que en ella cabe, para empresas más altas, y de mayor importancia, y abrir camino para que, a su imitación, los ánimos estrechos, que en la brevedad del lenguaje antiguo quieren que se acabe la abundancia de la lengua castellana, entiendan que tienen campo fértil y espacioso, por el cual, con facilidad y dulzura, con gravedad

⁶⁶ El soneto es de L. de V. Manrique: “Hicieron muestra en vos de su grandeza, / gran Cervantes, los dioses celestiales, / y cual primera, dones inmortales / sin tasa os repartió Naturaleza. / Jove su rayo os dio, que es la viveza de palabras que mueven pedernales; Diana, en exceder a los mortales en castidad de estilo y pureza; / Mercurio, las historias enmarañadas; Marte el fuerte vigor que el brazo os mueve; Cupido y Venus, todos sus amores; Apolo, las canciones concertadas; su ciencia, las hermanas todas nueve; y al fin, el dios silvestre, sus pastores” (*G*, preliminares: 161).

y elocuencia, pueden correr con libertad, descubriendo la diversidad de conceptos agudos, graves, sotiles y levantados que en la fertilidad de los ingenios españoles la favorable influencia del cielo con tal ventaja en diversas partes ha producido y cada hora produce en la edad dichosa nuestra [...] (G, Prólogo: 157).

Cervantes tiene conciencia de su tiempo, cultura, y recursos. Además, conoce Italia. Para cuando escribió este prólogo ya había incursionado en la tragedia y su novela pastoril estaba terminada. En este momento, el escritor había asimilado y recreado las posibilidades de un arte de ascendencia clásica. De tal manera, el autor de la *Numancia* sabe que está incursionando en un género en el que está cifrada tanto la tradición antigua como su presente.

Esta defensa significó su incursión en el debate entre latinistas y romancistas. Américo Castro se ha ocupado de las ocasiones en las que Cervantes trató el tema (1972: 185-191). Tal y como hace notar, la discusión había sido tocada por las plumas más insignes del siglo: Nebrija, Alfonso de Valdés, Cristóbal de Villalón, el ya mencionado Ambrosio de Morales, Juan Martín Cordero y Francisco Thámara, y todo un grupo de seguidores españoles de Erasmo que coincidieron en la defensa del uso del castellano.

La defensa de la lengua española no sólo tuvo lugar en *La Galatea*. Años más tarde aparece en otros textos, en particular en el *Coloquio de los perros*. Es interesante que estas sean las obras en las que la defensa ha sido más consistente. La primera pertenece al género consagrado por Virgilio tal y como aquí he comentado, y el segundo al del diálogo, uno de los formatos predilectos de los humanistas, es decir, son formas fuertemente vinculadas con el movimiento de origen italiano. De tal manera, Cervantes reconoce y explota el hecho de que su primera obra narrativa esté inscrita en la tradición clásico-humanista, y esa conciencia la dejó patente en el pórtico de su novela pastoril.

b. La materia poético-narrativa de *La Galatea*

La Galatea está compuesta por un conjunto de hilos narrativos que se van intercalando y suspendiendo. Cada relato viene acompañado por un corpus poético que ejemplifica, complementa o ilustra su desarrollo. A este contenido llamaré materia poético-narrativa. Para el investigador suizo Georges Güntert (2007: 25-52) son cuatro las líneas narrativas más importantes de la novela: 1.- Lisandro y Leonida. 2.- Teolinda y Artidoro. 3.- Los dos amigos. 4.- Rosaura y Grisaldo. López Estrada, por su parte, identifica siete tramas. En su caso, no discrimina ninguno de los planteamientos narrativos ya que incluye algunos muy débiles y breves. Por otro lado, hay un grupo de unidades teóricas que organizan la estructura general de la novela y que dan cuenta de un pensamiento de carácter especulativo. Cada uno de estos núcleos está conformado por diatribas, encomios,

disertaciones y poemas. De tal forma, la materia poético-narrativa contrapuntea con esta “materia especulativa” constituida por 1.- la exposición sobre la vida pastoril de Darino, 2.- la disputa de amor entre Lenio y Tirsi, 3.- la alabanza de la naturaleza y la cultura de Elicio, y 4.- el discurso y canto de Calíope. Para mayor claridad presento el siguiente esquema:

- Materia poético-narrativa
 - Por su relación con la convención
 - Estable: Bucolismo paradigmático
 - Inestable: Ironías y disrupciones genéricas y estilísticas
 - Por su estructura narrativa
 - Los distintos hilos narrativos (4 o 7 según el criterio)
- Materia especulativa
 - Lo pastoril
 - El amor
 - La naturaleza
 - La poesía

**La materia poético-narrativa estable. La afirmación de la estirpe pastoril:* Como señalé anteriormente, los paratextos de *La Galatea* establecen un horizonte de expectativas dirigido hacia el universo de la literatura pastoril y de una cultura italianizante. El nombre femenino de la obra con el número de libros que la conforman (*Los siete libros de la Diana-Primera parte de la Galatea dividida en seis libros*), la explícita referencialidad bucólica (las *Galateas* de Teócrito-Virgilio-Garcilaso), y la dedicatoria a un personaje relacionado íntimamente con la cultura italiana humanista, ubican al texto dentro de un margen específico del imaginario.

Una vez que el receptor entra en contacto con las primeras líneas de la novela, el pacto no hace más que consolidarse por medio de un poema en octavas reales cuyo *leit motiv* son el *río*, el *monte*, el *llano* y el *prado*. El escenario son las riberas del Tajo y la voz poética está a cargo de Elicio y Erastro. Ambos están enamorados de la misma pastora, y son rechazados por diferentes razones. Se establece una transparente imitación argumentativa con *La Diana* en cuanto a la presentación de los dos enamorados. Las oberturas de *La Diana* o de *La Galatea* consisten en la presentación de dos pastores enamorados y rechazados a partir de los cuales se despliega el universo arcádico. Se trata del “par mínimo” para el desarrollo de posibilidades narrativas. En este sentido, *La Galatea* parece ser fiel al género. Poesía en metros italianos, entorno “natural”, lamentos amorosos, subjetividad melancólica, camaradas rechazados, y nombres propios eufónicos de raíz griega: todos los elementos están orientados en una misma estética, y hacia la

satisfacción de un horizonte de expectativas. Aquel lector del siglo XVI no podía estar más cómodo con *La Galatea* en sus manos.

Páginas adelante, Galatea entra a escena y canta un conceptuoso poema, para después darle voz a Teolinda, quien vive en su bucólico ambiente: “No tenía ni podía tener más cuidados que los que podían nacer del pastoral oficio en que me ocupaba. Las selvas eran mis compañeras [...]” (*G*, I: 215). Llega Artidoro, quien se integra al entorno y participa de las actividades propias del registro. El entorno, el lenguaje y las acciones se vuelven modélicamente pastoriles. Por ejemplo, el pastor foráneo no hace sino insistir en las virtudes del escenario, tal y como nos cuenta el narrador: “Mas lo que él cantó no fueron sino ciertas alabanzas del pastoral estado y de la sosegada vida del campo, y algunos avisos útiles a la conservación del ganado [...]” (*G*, I: 220). A esto hay que agregar los torneos, la caza con perros, y los géneros poéticos. Por ejemplo, Artidoro canta una sextina que es “una de las formas más artificiosas de la métrica culta que se difunde con los libros de pastores” (López Estrada, en *G*: 227, n. 197). De tal forma, se despliegan y concentran de manera sutilmente afectada los elementos que configuran el registro y el género.

Un ejemplo paradigmático del carácter bucólico de *La Galatea* es el de la boda de Silveria. De hecho, el nombre de la novia resulta casi en una caricatura bucólica. Ahí todos los pastores se reúnen para darle rienda suelta a su vocación melancólica, musical y poética:

[...] la fiesta se comenzó tan alegre y regocijadamente, cuanto en las riberas del Tajo en muchos tiempos se había visto [...], acudieron a sus bodas toda o la más pastoría de aquellos contornos. [...] mancebos todos y enamorados, aunque de diferentes pasiones y oprimidos [...], se habían juntado a cada cual la causa de su tormento, procurando cada uno mostrar como mejor podía que su dolor a cualquier otro se aventajaba, teniendo por suma gloria ser en la pena mejorado; y todos tenían tal ingenio (o por mejor decir, tal dolor padecían) que, como quiera que le significasen, mostraban ser el mayor que imaginarse podía (*G*, III: 337–338).

Se trata, básicamente, de un festival del ser y el sentir pastoril.

Con respecto del carácter y la uniformidad de los registros del género pastoril, López Estrada subraya que “las normas comunes de la literatura pastoril señalan que en ella no conviene la violencia, y mucho menos, la sangrienta, ni la muerte” (López Estrada, en “Introducción” a *G*: 87). Francisco de Herrera, quien tan bien conocía la literatura italiana y su asimilación hispánica, advierte, por los mismos años de la publicación de *La Galatea*, que: “la materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, no fúnestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre” (Herrera, 1972: 474). Así, el estilo desplegado en las

bodas podría formar parte de la ficción bucólica más representativa y monótona que podría producirse.

Sin embargo, sabemos que no es así, que Cervantes simula en estos fragmentos una ortodoxia estilística que compensará con osadas desviaciones. Podríamos pensar, entonces, que hay una consciente “simulación” pastoril. La afectada ortodoxia bucólica no es sino el anverso de un cuestionamiento artístico y una sistemática transgresión.

**La materia poético-narrativa inestable. Conciencia, ironía y transgresión:* El inicio paradigmático de *La Galatea* con el penar de Elicio y Erastro no es sino la fachada de un incendio. Entre la incompleta y fragmentada historia de los dos pastores, los paisajes arcádicos, los sonoros ríos y las cándidas bodas con sus respectivos juegos, pulula la inconformidad artística.

En la *princeps* de *La Galatea* no han pasado más de diez folios cuando Elicio y Erastro, en medio de la noche, presencian una persecución. El perseguidor “alcanzó al primero, y asiéndole por el cabezón del pellico, levantó el brazo en el aire cuanto pudo, y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo” (*G*, I: 180). Con este episodio, *La Galatea* plantea en sus primeras páginas un problema estético que será fundamental en la obra cervantina: la tensión entre la fidelidad a un género y el ensayo de una estética heterodoxa.

El súbito asesinato avisa al lector de una inestabilidad latente que va de una materia narrativa estable, por no decir afectadamente paradigmática, a desviaciones artísticas. No es más que la primera llamada de todo un sistema en el que hay una oscilación entre normativa y disrupción. Cervantes modula estos cambios a lo largo de su obra. Pasa del paradigma bucólico a guiños irónicos hasta terminar en relatos cuyo registro y escenario tienen poco de arcádicos. Si a esto agregamos la “materia teórica”, que trataré más adelante, lo que nos queda es un texto en el que se ponen en juego y dialogan la tradición bucólica, los géneros modernos (como la *novella*), y el pensamiento humanista.

Esas infracciones van del minúsculo guiño irónico a episodios en los que lo pastoril se sustituye completamente por otra clase de registros. Al respecto de los primeros, pongo como ejemplo el fragmento citado páginas atrás de las bodas de Silveria. Los pastores están reunidos en una fiesta que se encuentra en su apogeo pastoril. Todos dan cuenta de su penar amoroso “[...] procurando cada uno mostrar como mejor podía que su dolor a cualquier otro se aventajaba, tiniendo por suma gloria ser en la pena mejorado; y todos tenían tal ingenio (o por mejor decir, tal dolor padecían) que, como quiera que le significasen, mostraban ser el mayor que imaginarse podía. (III, 337–338, cursivas mías)

En medio del lirismo pastoril, la voz parece corregirse, y en esa corrección se vislumbra una conciencia irónica que hace sospechar al lector de la impostura

bucólica. ¿Es dolor o ingenio lo que estos pastores despliegan? ¿Su aparatoso sufrimiento es tan sólo un tópico para el espectáculo poético? La novela pastoril supone un alto grado de convencionalismo. El sentimentalismo posibilita la pirotecnia poética y narrativa. Hay un pacto de lectura en el que el lector asume esta “pastoridad” con todo su patetismo y melancolía. No obstante, Cervantes le hace una seña a ese receptor para que cobre conciencia del carácter de artificialidad exhibida. Por tanto, rompe el pacto.

Ejemplifico con otros casos. El narrador de *La Galatea* por momentos se delata como un espectador escéptico de la autenticidad pastoril, pues considera que los personajes “tan bien iban vestidos, *aunque* pastorilmente, que más *parecían* en su talle y apostura bizarros cortesanos que serranos ganaderos” (*G*, II: 252, cursivas mías). Este distanciamiento es un elemento fiel del estilo cervantino que en las obras posteriores alcanzará su madurez. Pero no sólo es esta instancia literaria la que cobra conciencia de su artificialidad. Los personajes mismos señalan veladamente su distanciamiento: “[...] Galatea, Florisa y Teolinda determinaron de ver, si pudiesen, quién eran las *disfrazadas* pastoras [...]” (*G*, IV: 382-383, cursivas mías). Estos casos de extrañamiento y conciencia estética pasan fácilmente desapercibidos. El “disfraz pastoril” es apenas señalado, y el relato bucólico continúa sin mayor sobresalto.

El asesinato de Lisandro irrumpe en *La Galatea* con una violencia y una oscuridad inusitada. En medio de la noche, Elicio encuentra al homicida y lo convence para que le cuente su historia. El relato abunda en escenas nocturnas, y el poema que lo acompaña es tan lúgubre como su desenlace:

Sin ti, oscura dejaste
la luz clara del día;
por tierra, derribada
la esperanza fundada
en el más firme asiento de alegría;
en fin, con tu partida,
quedó vivo el dolor, muerta la vida (*G*, I: 184).

Su historia no es otra que la referida en Italia por Bandello y Luigi da Porto, cuya derivación más célebre es *Romeo y Julieta* de Shakespeare. El escenario migra de las selvas virgilianas hacia el universo de la *novella* italiana, el cual permite la introducción de escenarios urbanos, viejos celosos, erotismo carnal, jóvenes tan encantadores como imprudentes, doncellas dispuestas a abandonar el seno familiar vestidas de hombre, e intransigencias trágicas.

El relato de Lisandro se desgaja entre uno y otro universo. Lisandro dice haber nacido a las orillas del Betis, y de su amada señala que es una “pastora, cuyo

nombre era Leonida” (G, I: 189). Además, mientras en las versiones italianas la escenografía es urbana, en *La Galatea* “aparece desgarrada de toda localización geográfica” (López Estrada, 1948: 106). Sin embargo, las luchas familiares y políticas entre las dos familias, la crueldad del pastor Carino o el tono –de manera que concibió en su corazón odio perpetuo [...]” (G, I: 195)–, o la intervención de espías, no encajan en el universo pastoril. Por tanto, podríamos considerar que se trata de un desgarramiento genérico en el que lo novelesco emerge en medio de lo bucólico.

El relato de Silerio y Timbrio, “Los dos amigos”, tiene igualmente un antecedente extra-pastoril: la octava novela de la décima jornada del *Decamerón*. Esta historia en *La Galatea* establece desde su primer enunciado el ámbito urbano: “En la antigua y famosa ciudad de Jerez [...]” (G, II: 274). El relato pasa por Cádiz, Milán o Nápoles. De tal forma, en esta trama, el registro novelesco-urbano-moderno es transparente.

Muñoz Sánchez señala que son cuatro las líneas argumentales de *La Galatea* cuyo origen es extrínseco al del universo arcádico: “1) el primero de ellos es la *novella* trágica de Lisandro; 2) la novela aldeana de corte caballeresco-pastoril de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio; 3) el episodio bizantino de Timbrio y Silerio; 4) la novela cortesano-caballeresca de Rosaura, Artandro y Grisaldo” (Muñoz Sánchez, 2003: 283).

Esta “materia poético narrativa inestable” revela al artista heterodoxo y experimental que está ensayándose en el género pastoril. El joven Cervantes incursiona en un género caracterizado como convencional y artificial, y desde ahí vislumbra los horizontes artísticos cultivados alrededor.

**El diálogo entre la convención y la transgresión:* Se puede hablar de dos niveles literarios dentro de *La Galatea*, el pastoril –estable en cuanto a que no hay intervención de géneros que disuene del registro– y el de otras procedencias –inestable, en cuanto a que su introducción implica la presencia de elementos que destemplan el universo arcádico. Generalmente, los relatos no pastoriles tienen un comienzo *in medias res*, y surgen en otro horizonte (la no-aldea de Galatea). Los enteramente bucólicos (estabilidad genérica) nacen y se desarrollan dentro de los marcos temporales y espaciales de los prados cervantinos. Estos dos niveles conviven a lo largo de la obra provocando un vaivén de registros, géneros, escenarios y caracterizaciones. No obstante, deben llegar a un asidero para cerrar su recorrido. La solución de Cervantes es encauzar los hilos narrativos dentro de las lindes bucólicas, ya que, al final de cuentas, *La Galatea* se presentó como un libro de pastores. De tal forma, todos los relatos encuentran su desenlace dentro de las fronteras arcádicas, y, por tanto, dentro del registro bucólico. Al respecto, el libro V resulta clave.

Sin excepciones, llegados a este libro, todos los personajes asumen una caracterización bucólica aunque su origen haya sido de tipo novelesco o bizantino. Por ejemplo, después de cruzar el mar Mediterráneo y observar las calles de activas ciudades de Italia, o terribles desembarcos turcos, Timbrio, Sileno y Blanca –los personajes de la novela de origen boccacciano– se nos aparecen en el v libro en hábitos de pastor. Incluso, uno de ellos, Silerio, toma la forma de un solitario ermitaño cuyas manos abrazan un arpa, “la cual tan dulcemente tocaba, que por gozar de tan suave armonía, no quisieron los pastores llegar luego a hablarle [...]” (G, v: 476-477). El relato se resuelve en los términos de la estética pastoril.

Otro caso es la historia de los dos gemelos (Teolinda-Leonarda y Artidoro-Gelasio), la cual, por el contrario, arranca dentro de las fronteras arcádicas. No obstante, una vez que Artidoro confunde a su amada y se retira de la aldea, comienza una novela llena de equívocos, cuyo antecedente más remoto es los *Menechmos* de Plauto. Esta comedia, a su vez, fue reelaborada por Lope de Rueda y por Juan de Timoneda, ambos, objeto de la admiración de Cervantes. Por tanto, el autor de la *Numancia* introduce una trama de origen romano y reciente relectura teatral hispánica. Esta historia en los últimos libros de *La Galatea* se inserta igualmente en el escenario bucólico y cobra los tintes del género. Se podría considerar que el libro v es un eje en el que confluyen los hilos narrativos más importantes para resolverse bajo la condición de un solo registro en el que se supone inscrita la obra.

Una vez que ya se ha revisado todo este sistema con el que Cervantes manipula el género hasta llegar a discursos disonantes de la materia pastoril, cabría hacer una aclaración acerca del relato de Lisandro en el libro i. La crítica ha sostenido que el asesinato de Lisandro es una muestra de la heterodoxia de Cervantes. Esta idea implica considerar al género de manera mucho más rígida de lo que en verdad es.⁶⁷ En el libro iii de *La Diana* se cuenta la historia de Belisa: Arsanio, padre viudo, usa las dotes poéticas de su hijo, Arsileo, para enamorar a la joven Belisa. Ella conoce la maniobra y se enamora del joven. Arsanio, al ver a un hombre en la ventana de su amada, desespera en celos, y mata al joven que no es otro que su hijo. Aunque Fernando de Herrera considere que lo pastoril no tiene violencia, el género resulta más flexible de lo que la tradición y la normativa literaria suponen. La diferencia es que la violencia en *La Galatea* se muestra de manera frontal, sin matices narrativos. El relato de Carino comienza

⁶⁷ Por ejemplo, J. B. Avallé Arce reflexiona acerca de los elementos disonantes en *La Diana* y en *La Galatea*, y sostiene que “la muerte sólo se puede ejercer donde hay vida, y su presencia en la Arcadia cervantina indica la voluntad de crear pastores vivos, de carne y hueso, no las perfecciones intocables que pueblan *La Diana* de Montemayor. La misma *Diana* es una teoría, una abstracción de la belleza, intocada por la realidad vital” (“Introducción” a Montemayor, 1996: xix).

súbitamente con el asesinato, mientras en *La Diana*, el crimen aparece hasta el final de la historia de amor. De tal forma, si bien Cervantes no introduce un elemento del todo excepcional a los libros de pastores, sí pone a prueba los límites del género al saturarlo de elementos no consustanciales al registro. Por mi parte, considero que el asesinato es una marca irónica. Su desentono nos avisa de una heterodoxia más compleja. Es la construcción total de la obra la que cuestiona los andamiajes de lo pastoril.

Esta revisión de las formas heterodoxas de la ficción no bucólica de *La Galatea* describe la exploración y experimentación estética de un género que, para la cultura europea, tenía la doble significación de modernidad y de tradición. El escenario común son las selvas virgilianas y la lírica italianizante. Pero éste fue sólo el trampolín discursivo para descubrir la riqueza de la promiscuidad artística. Cervantes no se limitó a esta experimentación que ya de sí supone una reflexión acerca del arte. A lo largo de *La Galatea* introdujo pasajes “especulativos” que entran en diálogo con el universo ficticio ya de sí problemático.

c. La materia especulativa. Humanismo y metadiscurso

La materia poético-narrativa de *La Galatea* consiste en los relatos intercalados y superpuestos con sus poemas complementarios. Pero este tejido literario cuenta con varios núcleos discursivos en los que hay una reflexión sobre aspectos que le atañen de cerca al libro. Se trata de la materia especulativa, la cual se encarga de actualizar para el lector todo un horizonte intelectual en el que se pone en juego no sólo el bucolismo grecolatino y europeo, sino el pensamiento de León Hebreo, Mario Equicola, Pietro Bembo o Giraldi Cinzio, por mencionar únicamente a los humanistas de los que más transparentemente se vale el autor. La materia especulativa está distribuida en distintos núcleos; es decir, son fragmentos con unidad de significado y de espacio en cuanto a que son discursos con una clara significación propia y no se ven interrumpidos. Los episodios y asuntos son los siguientes:

- | | | |
|--|---|------------------------|
| 1. La vida pastoril según Darino | / | Lo pastoril |
| 2. La disputa de amor entre Lenio y Tirsi | / | El amor |
| 3. La alabanza de natura y cultura de Elicio | / | Naturaleza e industria |
| 4. El discurso y canto de Caliope | / | La poesía |

Como se ve a primera vista, son aspectos cardinales para el género en cuestión. Su distribución resulta interesante ya que se presentan casi exclusivamente después del tercer libro. Por tanto, la primera mitad de *La Galatea* hace una

propuesta narrativa en la que se establecen las condiciones estéticas. A partir del libro iv se desarrolla un ejercicio de metatextualidad que toma como modelo el universo intelectual del Humanismo italiano.

Al respecto de dicha estructura, señala George Güntert (2007: 35-40) que los libros de pastores tienen un centro que sirve de eje a la arquitectura global de la obra. En el caso de *La Galatea* ese centro le corresponde a la disputa entre Lenio, el desamorado, y Tirsi, el defensor del amor, en el iv libro, y se introduce una vez que ya se ha desarrollado buena parte de los hilos narrativos. En cuanto a la reflexión de Güntert, me parece que tiene razón; sin embargo, considero que Cervantes lleva por terrenos todavía más imbricados la estructura de su libro. Sí, el debate de amor se encuentra al centro de *La Galatea* y se puede considerar una columna discursiva y teórica de toda la novela. Pero si consideramos el resto de esta “materia especulativa”, y revisamos tanto su importancia temática, el espacio que ocupan y su disposición, resulta más bien en una estructura con varias columnas agrupadas a partir de la segunda mitad de la novela. De hecho, en el último libro, el elemento narrativo prácticamente desaparece, ya que la gran parte de los relatos se resuelve en el libro v, lo cual nos hablaría de la intención de finiquitarlos en función de dar espacio a los discursos metatextuales.

Es de esta forma que Cervantes hace un replanteamiento estructural de la propuesta pastoril a partir de los núcleos especulativos, mismos que dialogan con la materia narrativa.

**La vida pastoril:* Los pastores que ya han contado su historia en las páginas anteriores encuentran en su camino a “tres caballeros y a dos hermosas damas [...] Venían con ellos algunos criados, de manera que, en su apariencia, mostraban ser personas de calidad” (*G*, iv: 403). Las mujeres vienen con el rostro cubierto por antifaces. No sólo son personajes externos al universo pastoril representado, son sofisticados aristócratas, “agotados” de la corte, y en compañía de sus sirvientes. Estos personajes son los que explicarán a los pastores la naturaleza de la vida bucólica según el paradigma libresco.

Darinto, uno de los caballeros, comienza un discurso dentro del tópico de la alabanza de aldea y menosprecio de corte. El personaje desestima las riquezas, el poder, la glotonería, el desvelo, para ponderar las virtudes de la vida “rústica”: “¿Qué te diría, pues si quisiese, de la sencillez de su vida, de la llaneza de su condición y de la honestidad de sus amores? No te digo más sino que conmigo puede tanto lo que de la vida pastoral conozco, que de buena gana trocaría la mía con ella” (*G*, iv: 405-406).

Los pastores, que ya han dado muestra de una sutil conciencia de saberse personajes, escuchan atentamente el discurso y agradecen el retrato que de ellos

hizo el cortesano: “En deuda te estamos los pastores –dijo Elicio– por la buena opinión que de nosotros tienes [...]” (G, iv: 406). Lauso declara que no siempre ha sido un pastor, y que tuvo el valor de abandonar los “cortesanos ejercicios” y se redujo “a la pobreza de nuestra rústica vida”. Otro de los presentes, Damón, declama un largo poema, típico del tema de menosprecio de corte. Para rematar la irónica secuencia, Lauso juzga la canción de su gusto y no como otras “llenas de mil simples conceptos amorosos tan mal dispuestos e intrincados, que osaré jurar que hay algunas que ni las alcanza quien las oye, por discreto que sea, ni las entiende quien las hizo” (G, iv: 413).

En este primer acercamiento metatextual de *La Galatea* se exponen con voluntad irónica los fundamentos de lo pastoril. A partir de los clichés que el registro literario pone en funcionamiento, se sintetizan los sueños utópicos del Renacimiento, y el descontento por los excesos de la civilización. Ahí, los personajes, tanto externos como internos, deliberan acerca de la representación del universo estético que ellos mismos habitan. Son una suerte de actores que, en el ensayo, debaten las ideas que motivan su *performance*. Este núcleo es muy breve; no obstante, sirve como preámbulo al tema siguiente.

**El amor*: Este es el tema central de la ficción pastoril y su reflexión en el libro es un eje estructurante de la obra, y no es para menos, dada su densidad teórica, su extensión, su riqueza intertextual y complejidad. El núcleo sobre el amor lo constituye, sobre todo, la disputa entre Lenio –su detractor– y Tirsi –el defensor. Ambas partes son auténticos tratados que exponen con fundamento filosófico la inconveniencia o la virtud del amor. En ellos se contiene la sustancia de propuestas eróticas humanistas. Quien toma primero la palabra es Lenio con su “Vituperio de amor”, en el que despliega un notable uso de recursos retóricos, y cubre todas las secuencias que un discurso de esta naturaleza debe tener. De la argumentación filosófica a los “casos” con los que ejemplifica la locura de amor, el “Vituperio” es un ejemplo de retórica cortesana renacentista.

El fundamento de Lenio es considerar que “el amor es un deseo de belleza” (G, iv, 417). La argumentación engarza lugares más o menos comunes de la erótica humanista. Se puede identificar el eco de León Hebreo, Mario Equicola, o Fernando de Herrera en distintos puntos del texto. Podríamos pensar que Cervantes simplemente retoma a vuelapluma algunos de los tópicos que resonaban en el ambiente cultural. Sin embargo, varios fragmentos del discurso nos demuestran una lectura celosa de tratados de amor, en particular de *Gli asolani* (1505) de Pietro Bembo. En esta obra aparece un personaje que reprueba el amor: Perotino, del cual toma Lenio buena parte de sus argumentaciones. López Estrada (1948: 86-92) compara el texto cervantino con el del italiano y demuestra que *Los Asolanos*

es la materia prima de varios fragmentos del “Vituperio”. Tomo algunos de los ejemplos que destaca el investigador. Cabe insistir en el paralelismo argumental y léxico:

<i>Los Asolanos</i>	<i>La Galatea</i>
Las pasiones generales del ánimo señoras son estas y no más: de las cuales se derriuan todas las otras y en ellas se tornan: sobrado desear, demasiado alegrarse, sobrado temor de las miserias venideras y dolor de las presentes; las quales passiones, por quanto, assi como vientos contrarios, perturban el ciego del animo y todo el reposo de nuestra vida.	Son, pues, las pasiones del ánimo, como mejor vosotros sabeis, discretos caballeros y pastores, quatro generales, y no más: desear demasiado, alegrarse mucho, gran temor de las futuras miserias, gran dolor de las presentes calamidades; las quales pasiones, por ser como vientos contrarios que la tranquilidad del ánimo perturban, con más propio vocablo, perturbaciones son llamadas.

Este es sólo un fragmento de secciones enteras en las que se puede identificar el paralelismo estilístico y argumentativo. Por tanto, Cervantes introduce contenido teórico que dialoga con el contenido estético de la novela.

Ahora bien, los tratados y manuales de amor tenían difusión en la época y compartían algunos lugares comunes. Por tanto, cabría preguntarse la significación de la elección teórica de Cervantes. Pietro Bembo, fue un cardenal, filólogo, poeta, traductor y erudito veneciano. Su actividad intelectual lo llevó a ser embajador y patricio, amigo de Rafael y del cardenal Giovanni de Medicis. Escribió las *Prose della volgar lingua*, una teoría, gramática y defensa del uso de la lengua italiana; así como una *Historia de Venecia*. Como dato para deducir la intensidad de su actividad en los círculos de poder cabría señalar su relación amorosa con Lucrecia Borgia cuando la conoció en la corte de su marido. En la historia literaria italiana se le considera el artífice de la sistematización y vulgarización del Humanismo. Por tanto, Cervantes está apelando a una figura que, además de ofrecer un importante y reconocido manual amoroso, es también un defensor de la cultura italiana y de la lengua vulgar –tema en el que el autor español incursiona en el prólogo de *La Galatea*–, poeta petrarquista y sofisticado miembro de las cortes. Además, Cervantes tendrá la obra del autor italiano presente a lo largo de toda su vida, puesto que en el capítulo 68 del *Quijote* de 1615 imita un madrigal de Bembo. Cabría agregar que, al parecer, esta imitación fue tomada directamente del italiano a pesar de estar disponible una traducción al castellano.⁶⁸

Por otro lado, *Los Asolanos* en la obra de Cervantes tiene un componente importante para nuestro estudio dadas las circunstancias de su publicación en

⁶⁸ Ver: Palacín (1962: 205-207).

España. La obra se tradujo en 1551 (*Los Asolanos de M. Petro Bembo, nuevamente traducidos de lengua Tosacana en romance castellano*) y se atribuye a Andrea de Portonaris, impresor de clásicos grecolatinos. Resulta que “la traducción castellana de *Gli asolani* aparece vinculada específicamente a un círculo italianista valenciano al entorno de la corte de los Centelles, condes de Oliva” (Valsobre, 2015: 491). En dicho contexto se teje una red de recepción y admiración de la obra de Ariosto. Otra figura importante y admirada es la de Boiardo. De tal forma, los miembros y artistas de esta corte se identificaban con lo más moderno de la literatura italiana. Su filia italiana no se quedaba ahí. La corte de los Centelles aspiraba a ser una suerte de versión hispánica de los Borgia; y casi lo logran en términos dinásticos, pues, en algún momento, Querubín de Centelles, uno de los más importantes miembros de la corte, estuvo comprometido nada menos que con Lucrecia Borgia.

De tal manera, las obras que surgieron a raíz de esta influencia forman parte de un programa de prestigio cultural en favor de la corte valenciana. Al respecto, cabe recordar la importancia que tuvo la cultura humanista de la región para el desarrollo de la tragedia española y su impronta en *La Numancia*.⁶⁹ Así, la producción artística y editorial de este círculo parece haber sido de gran influencia en la formación de Cervantes. Y esos productos surgieron en buena medida por la pretensión de reproducir tanto el discurso como la vida del Humanismo italiano.

Por su parte, el influjo de León Hebreo en una obra pastoril resulta casi obli-gado. Al respecto de *La Galatea*, “no se deduce que Cervantes tomara de los *Diálogos* textos de una manera directa, como lo hizo con las obras de Bembo y de Equicola. Son fragmentos sueltos, esparcidos por aquí y por allá, que en algunos casos resulta difícil de afirmar que sean tomados precisamente de Hebreo” (López Estrada, 1948: 110). Llama la atención que la asimilación de la erótica humanista en la novela cervantina resulte tan integrada al discurso al grado de que las cos-turas de su incorporación no se distingan del todo. Esto nos habla de la profunda asimilación y naturalidad con la que Cervantes recurre a este contenido.

Así, tenemos, por un lado, una cuasi traducción –Bembo– así como una asi-milación más o menos natural del pensamiento erótico renacentista-cortesano-hu-manista –León Hebreo. A esto hay que agregar los “casos”; es decir, los ejemplos concretos con los que se le da a la argumentación contenido narrativo. Resulta muy interesante la secuencia de referencias a lo largo de esta cruenta lista de desvarios amorosos. Comienza, como no podía ser de otra forma, con la Biblia y la mitología clásica (entre muchos otros: Danae, Medea, Filomena), pasa por la Historia clásica (Tarquino, Marco Antonio) para terminar con el caso del rey don Rodrigo. De nuevo hay una conciencia de continuidad entre el imaginario clásico-bíblico y el presente:

⁶⁹ Ver: Ferrer Vals (1997).

la locura del amor es la misma en los semihéroes griegos, en el Antiguo Testamento, así como en el rey de España. Cabría recordar lo señalado en este libro al respecto de *Numancia* en el que se establece una unidad cultural clásico-hispánica.

“El vituperio” remata con un poema en el que se encadenan definiciones nefastas del amor: “Cercado laberinto do se anida / una fiera cruel que se sustenta / de rendidos humanos corazones [...] nube que los sentidos escurece / cuchillo que nos hiere... / Este es Amor. ¡Seguidle, si os parece!” (G, iv: 433).

Una vez finalizado “el razonamiento” –tal y como llaman Cervantes y Bembo al discurso de su personaje–, viene el turno de Tirsi “cuya crianza en famosas academias y cuyos bien sabidos estudios no pueden asegurar sino en mi pretensión sino segura pérdida [...]” (G, iv: 416), según Lenio. En la “Defensa” las ideas de León Hebreo y de Equicola se siguen casi al pie de la letra. Por tanto, mientras el “Vituperio” tiene como antecedente a un personaje ficticio creado por Bembo, la “Defensa” usa sin aparente ironía las reflexiones de dos de los principales responsables del pensamiento amoroso del Renacimiento. Por si esto fuera poco, el discurso de Tirsi apela al elemento religioso al considerar a Dios como el fin último del amor. Además, ofrece una imagen del hombre muy del gusto del Humanismo: la consagrada en el *Discurso de la dignidad del hombre* de Pico della Mirandolla. Este es el texto cervantino:

Pero lo que más los admiró [a los filósofos antiguos] y levantó la consideración fue ver la compostura del hombre, tan ordenada, tan perfecta y tan hermosa, que le vinieron a llamar mundo abreviado; y así es verdad, que, en todas las obras hechas por el mayor-domo de Dios, Naturaleza, ninguna es de tanto primor ni que más descubra la grandeza y sabiduría de su hacedor; porque en la figura y compostura del hombre se cifra y cierra la belleza que en todas las otras partes ella se reparte, y de aquí nace que esta belleza conocida se ama [...] (G, iv: 439-440).

Aquí está sintetizada la representación que el Renacimiento y en particular el Humanismo hizo del hombre: voluntad auto-creadora y microcosmos cifrado del universo. Francisco Rico dedicó un libro a esta imagen del hombre-mundo en el que incluye la versión cervantina:

Lenio y Tirsi han venido discuriendo sobre materia trillada mil veces por la ‘filosofía dell’ amore’ neoplatónica. [...] Tirsi parece en deuda particular con los *Dialoghi d’amore*; sin embargo, los maneja (o más bien los elabora en el recuerdo) con significativa libertad. [...] Pero la hermosura corpórea que más hondamente le extasía es ‘el enigma del universo’, ‘todo él... un individuo’, macrocosmos aglutinado por el amor que mueve el cielo y las estrellas (Rico, 1970: 141-142).

El pensamiento de Pietro Bembo, de Equicola, y de León Hebreo, más la incorporación de imágenes humanistas del ser humano y de Dios confluyen en un mismo discurso. Se trata de todo un aparato intelectual para interpretar la materia narrativa y poética. Además, el autor tuvo la generosidad de ofrecer puntos de vista contrarios sobre el tema. Aquí es donde la ironía de Cervantes actúa. Tal y como Lenio señaló, Tirsi tiene todas las de ganar: sus referentes son más autorizados, recupera la visión renacentista-humanista del hombre, su argumentación apela a Dios, y defiende el elemento que al final de cuentas es la motivación del género y de *La Galatea*, el amor. De aquí que podríamos considerar un unánime ganador.

Como será costumbre en su posterior obra, el autor de *La Galatea* construye perspectivas marginales. Una lectura inocente podría considerar que gana Tirsi el debate. Además, no cabe esperar que triunfara un desamorado dentro de una novela pastoril. No obstante, el texto no deja nada en claro, y lo que es más, sólo reconoce irónicamente la sorprendente capacidad intelectual de los pastores: “cuyas razones y argumentos más parecen de ingenios entre libros y las aulas criados, que no de aquellos que entre pajizas cabañas son crecidos” (*G*, iv: 452). El texto insiste: “no puedo dejar de admirarme de ver cómo haya sido posible que en la compañía de las ovejas, en la soledad de los campos, se puedan aprender las ciencias que apenas saben disputarse en las nombradas universidades.” Por si fuera poco, Elicio delata la impostura “rústica” de Lenio: “Te aseguro que los más floridos años de su edad gastó, no en el ejercicio de guardar las cabras en los montes, sino en las riberas del claro Tormes, en loables estudios y discretas conversaciones” (*G*, iv: 453). Además, cabe señalar que el “Vituperio”, por su osadía y el encanto de los casos referidos de locura de amor, termina por ser mucho más atractivo literariamente que la “Defensa”. Así, lo único que se saca en claro es la agudeza, la retórica y la erudición de los pastores. La “verdad” poco importa, lo que cuenta son las posibilidades del discurso: la preeminencia de la palabra.

La “Defensa” de Tirsi es la expresión ideal del amor; y como tal, se esperaría que se aceptara “su verdad” y que los relatos del libro fueran su testimonio. No obstante, el material narrativo y poético poco caso hace de una idea del amor tan correcta.⁷⁰ Por el contrario, el “Vituperio de amor” armoniza más con lo que sucede efectivamente en la novela: asesinatos, fugas, enredos, disfraces e imposturas. Lenio, en sentido estricto, está mucho más cerca de la realidad representada en *La Galatea*, y desde este punto de vista, parece tener más razón. Las historias “heterodoxas” o “inestables” se ajustan a la perspectiva erótica del “Vituperio”. Sin embargo, esta interpretación depende de las posibilidades irónicas del lector,

⁷⁰ Francisco Rico identifica esta contradicción y señala que “con querencia de novelista, Cervantes rehúsa acomodar la complejidad de la vida a ninguna armazón teórica” (Rico, 1970: 143).

y el texto queda tan abierto que cualquier intento por sentenciar una conclusión limita el juego ideológico que la obra propone.

**Natura y cultura:* Es hasta el libro VI, el último, en el que el lector vuelve a encontrarse con un discurso especulativo. El preludio a este núcleo es el énfasis en el ambiente. El escenario ideal del pastor es la ribera, por lo que el río es un factor fundamental para la caracterización del universo pastoril:

Montemayor y Gil Polo expresan, como sus predecesores bucólicos, una sentida reverencia y hondo amor hacia sus ríos nativos. Todo esto a su vez indica el fervor muy en boga durante el Renacimiento de aplicar los antiguos conceptos de la adoración de la Naturaleza a su propia época y lugar; es decir, traerlos a una realidad vivida y contemporánea cuyo núcleo son los amados ríos (Zumbo, 1977: 96).

De aquí que resulte significativa la reflexión de Timbrio, quien, caminando al lado de Elicio, declara su admiración por la belleza del Betis, el Ebro y el Pisuerga, así como por la del Ebro y el Po. Elicio le contesta que ninguno de ellos tiene algo qué pedirle al Janto, al Anfriso o al Alfeo, ríos de la Antigüedad griega (G, VI: 541-542). Se tratan de nombre propios capaces de actualizar toda una dimensión icónica en la que se involucra una Historia, una ciudad, una cultura, y una tradición.⁷¹

Al respecto, según Luz Aurora Pimentel, “dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro. [...] Es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado [...]” (Pimentel, 2001: 29). En *La Galatea*, los ríos representan la tradición. Son ríos “literarios” en el sentido estricto de la palabra. De nuevo hay aquí un interés por señalar la unidad cultural entre la Antigüedad y la contemporaneidad italiana y española. Roma, Grecia, Italia y España forman parte del mismo afluente cultural al que pertenecen Teócrito, Virgilio, Sannazaro y Cervantes. Además, hay que señalar que un antecedente de esta sección es la Prosa duodécima de la *Arcadia* de Sannazaro:

Los ríos, que tantas veces has oído nombrar, quiero que veas ahora qué origen tienen. Aquél, que fluye tan lejos de aquí, es el frío Tanais, aquel otro es el gran Danubio; éste es el célebre Meandro, este otro es el viejo Peneo, mira el Caistro, mira el Aqueloo; mira el feliz Eurotas, a quien tantas veces le estuvo permitido el oír cantar a Apolo [...] (Sannazaro, 1993: 201).

⁷¹ Un ejemplo del aprovechamiento icónico de la palabra de un río nos lo ofrece el novelista C. Magris, quien puso como título a su novela de 2006: *El Danubio*. El extraño libro es una suerte de historia cultural, libro de viajes y autobiografía literaria.

La lista sigue, y el autor de la *Arcadia* termina por mencionar, tal y como hace Cervantes con los de España, los ríos italianos. Así, los afluentes señalados pertenecen tanto al ámbito “natural” como al cultural, son corrientes de agua y de significado. Esta relación establecida entre lo cultural y lo natural cobra completo sentido en las siguientes líneas de *La Galatea*.

Elicio prosigue su alabanza del mundo “natural”; no obstante, introduce el elemento humano: el artificio, la cultura y la industria.

Aquí se ve en cualquier sazón del año andar la risueña Primavera con la hermosa Venus en hábito sucinto y amoroso, y Céfiro, que la acompaña, con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores. Y la industria de sus moradores ha hecho tanto que la Naturaleza, encorporada con el Arte, es hecha artífice y connatural del Arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tercia Naturaleza, a la cual no sabré dar nombre (*G*, v: 542).

Es interesante que en medio de un género cuya más contradictoria y constante insistencia es la “huida” de lo artificial, lo civilizado o lo urbano aparezca justamente una celebración del ingenio, el artificio, la novedad.

Cervantes llama a la armonía entre natura y cultura “tercia naturaleza”, y destaca el ingenio y la novedad de la industria y el artificio humanos. Esta idea establece una relación con un referente intelectual muy sugerente. Giraldi Cinthio en 1554 publicó su *Discorso intorno al comporre dei romanzi* en el que encontramos la misma reflexión de Elicio.⁷² López Estrada señala: “Cervantes refiriéndose a la aplicación del arte de la agricultura y Giraldi Cinthio, a la del arte literario, coinciden en la obtención de una difícil armonía, sustancialmente humana por ser resultado de la elaboración de hombres conocedores de las artes” (López Estrada, en *G*, vi: 542, n. 8). Además, el autor parece tener siempre presente al italiano, ya que, a decir de Aldomà García, “las concomitancias entre la enumeración de la novela ideal en el celeberrimo capítulo 47 del *Quijote* recuerdan a Giraldi Cinzio en su *Discurso intorno al comporre dei romanzi* [...]” (Aldomà García, 1996: 18).

De ser así, se trataría de un encubierto trasfondo teórico de la poética cervantina, puesto que los *Discursi*, a contraluz de la obra cervantina, se revelan como una premonición teórica de la modernidad literaria. Sus ideas parecen describir el quehacer literario de Cervantes en cuanto a su heterodoxia, su flexibilidad, su novedad, su promiscuidad genérica y su relativismo.

El investigador Beltrán Almería describe y analiza la propuesta teórica de Giraldi. En su análisis, ubica al italiano en el contexto de las poéticas europeas de su tiempo. Señala el catedrático que el Humanismo “no encontró un pensamiento

⁷² Sobre este referente y su interacción con el texto cervantino ver: Allen (1976-1977), Wellington (1959), Aldomà García (1996), Ruffinatto (2012), y Beltrán Almería (1996).

literario articulado anteriormente” (Beltrán Almería, 1996: 32). Por ello, fue a la búsqueda de un sistema poético propio. Así, “fue la primera corriente intelectual que se preocupó de definir el objeto literario [...]” (Beltrán Almería, 1996: 32). Como resultado de esa exploración, Giraldi planteó un programa poético competente en cuanto a las ambiciones estéticas e intelectuales más adelantadas de su tiempo.

El denominador común de la teoría literaria de Giraldi es el del antiautoritarismo, para privilegiar la heterogeneidad y el hallazgo. El objeto sobre el que su reflexión gira es la novela⁷³ y el pensamiento que impugnaba es el del clasicismo poético aplicado a la producción moderna. Comprende Giraldi que la novela —lo que ésta sea— no puede uniformarse según las leyes del arte antiguo. Hay que dejar de buscar su aval grecolatino. De aquí que aplique al género una modernidad sin precedentes: la materia prima del relato puede ser la realidad. Esta reflexión lo llevó a ser uno de los primeros pensadores en desestimar la imitación como el único medio para alcanzar solidez estética. Desde este punto de vista, las *Novelas ejemplares* y su declaración de primicia genérica en español se podrían considerar como la consolidación artística de esta idea, misma que, con el paso de los siglos, derivará en el valor romántico y plenamente moderno de la originalidad. Así, Giraldi aboga por “la ampliación de los espacios de libertad imaginativa, frente a los valores de la tradición, expresados en normas, que sustentan el género épico” (Beltrán Almería, 1996: 31)

La propuesta de Giraldi desestima en repetidas ocasiones la autoridad de Aristóteles. El italiano ve con buenos ojos las fábulas de acción múltiple frente a las clásicas de acción única. Asimismo, considera que no existe un orden artístico por definición, “ni se debe canonizar la fórmula aristotélica de comenzar por el centro” (Beltrán Almería, 1996: 37). ¿Qué es lo que propone el humanista italiano? Simplemente “comenzar por donde más convenga” (Beltrán Almería, 1996: 32). Además, “en cuanto a los mecanismos de selección verbal, métrica y estilística, Giraldi propugna una gran libertad de dicción, y criterios flexibles para el problema de los préstamos lingüísticos” (Beltrán Almería, 1996: 32). Y es que el intelectual italiano no produce una normativa sino una descripción de lo que considera está pasando en el universo literario de su tiempo, en particular con la prosa de ficción. En su reflexión, la novela —esa entidad discursiva tan abierta— termina por ser “el factor desestabilizador de la teoría literaria. Sin la novela, la teoría de los géneros, la teoría literaria misma, pueden presentar un panorama de orden y

⁷³ La idea de novela en Giraldi incluye la novela italiana, los libros de caballerías, los sentimentales y de aventuras. Por tanto, es bastante vaga y amplía su definición. No obstante, si pensamos en el desarrollo de la ficción en prosa del momento y el destino de la novela moderna, sus ideas resultan válidas y operativas, tal y como expondré en las siguientes líneas.

equilibrio relativos. Por eso la teoría canónica de los géneros ignora la novela” (Beltrán Almería, 1996: 47).

Es de esta manera que Giraldi legitima los laberintos narrativos, la fragmentariedad y el dialogismo; es decir, la novela moderna *avant la lettre*. Estas propuestas resultan reveladoras, en general, en su relación con los géneros pastoril y bizantino; y, en particular, con la obra de Cervantes, la cual soporta la pluralidad y la saturación discursiva e ideológica. De hecho, si pasamos lista a la idea giraladiana de novela, *La Galatea* es ya *ejemplar*, al mismo tiempo que preludio de la narrativa cervantina posterior.

En el sistema poético de Giraldi se privilegia la libertad, la cual, a decir de Beltrán, “se fragua en la elección de la novela. Ante el novelista aparece el dilema: o la tradición o la ficción” (Beltrán Almería, 1996: 36). Es decir, el desarrollo de la ficción en el siglo XVI, así como algunas de las reflexiones humanistas, tienen voluntad de modernidad. Sin embargo, como toda mentalidad en ciernes, su terminología no se ha acuñado, sus lugares comunes se están ensayando, y su teoría es apenas una sospecha. La reflexión de Giraldi es esa sospecha, y el proceso creativo de Cervantes es la cristalización artística de esa modernidad balbuceada por el pensamiento humanista.

Las conclusiones de Beltrán, justamente, toman en consideración a Cervantes y a Shakespeare; además, enfatizan las reorientaciones artísticas y teóricas de la época:

La historia del siglo XVI europeo es la historia de la transición de un dogmatismo religioso a un dogmatismo humanista. Las nuevas fuentes de autoridad se encuentran en la Antigüedad clásica. En el dominio literario eso significa la sacralización de Aristóteles, Horacio y los retóricos –Cicerón, Quintiliano, Hermógenes. De la negación medieval de la poesía como fuente de verdad pasamos, gracias a este dogmatismo humanista, a su legitimación. Pero, como suele ocurrir en la historia cuando alguna versión del dogmatismo se tambalea, surgieron entonces también alternativas ideológicas antidogmáticas de una insospechada profundidad y calidad ideológicas. En el pensamiento literario, Giraldi y, en España, Alonso López Pinciano, representan esa alternativa. En la creación, Cervantes, Rabelais, Shakespeare también han sido, más que reconocidos, intuitos por la crítica moderna como un más allá de las fronteras de su tiempo (Beltrán Almería, 1996: 42).

Un guiño intertextual en *La Galatea* –el origen del discurso de Elicio– delata un antecedente no sólo en los términos puntuales de una fuente textual; sino en la relación entre una obra y el universo intelectual que le rodea.

**La poesía:* La vida pastoril, el amor, la naturaleza y la industria son los temas que ha tratado la materia reflexiva de *La Galatea*. En el último de los núcleos se vislumbra

una auto-conciencia literaria en el sentido de que la reflexión al respecto de la naturaleza y la industria puede ser el anverso de una especulación poética. Para cuando la cavilación de Elicio finaliza, buena parte del contenido narrativo se ha resuelto, y las tramas incompletas quedarán truncas ya para siempre. Lo que sigue, casi de inmediato, es el remate del libro con la sección dedicada a Calíope. El tema es el que subyace en cada rincón del texto: la literatura. Esta sección está coronada con el largo poema del *Canto de Calíope* en el que se pasa lista al canon poético en español. No obstante, para introducir el célebre poema, hay todo un juego previo lleno de guiños y referencias.

El discurso de Elicio se lleva a cabo durante la procesión que dirige el anciano “sacerdote” Telesio hacia la tumba de Meliso. El grupo de pastores en procesión es una imagen icónica de la tradición bucólica. Se trata del viaje cuyo destino resuelve la melancolía del pastor; por tanto, se trata de un episodio clave en el universo simbólico del género.

La comitiva está conformada por buena parte de los pastores que han intervenido en *La Galatea*. La tumba está ubicada en el valle de los Cipreses, calificado como “sagrado”, “extraño” y “maravilloso” (G, iv: 543). En este escenario “la misma naturaleza ha amurallado allí un hermoso cuadrángulo de altos cipreses y de olorosos jazmines conforme a los cánones de la más depurada arquitectura renacentista” (Márquez Villanueva, 1995: 190). Resulta en un destino cuasi-religioso con claros paralelismos con el Templo de Diana y el Palacio de Felismena de *La Diana* de Montemayor, así como con el “sagrado y venerado bosque” (Sannazaro, 1993: 161) de la Prosa x de la *Arcadia*. En ambos casos, se trata de un punto medular para el desarrollo y la iconografía interna de las novelas. De hecho, en el primer caso, la llegada al templo de Diana supone el giro argumental que permitirá la resolución de los relatos de la novela. En el caso de la *Arcadia* se trata de una reelaboración del mito ovidiano de Erisictón. No obstante, en *La Galatea* el santuario pastoril no representa ningún eje argumentativo ni tiene las marcas paganas de *La Arcadia*. Su importancia radica en ser la culminación de la reflexión interna de *La Galatea*.

La tumba, el centro del santuario, pertenece a Melesio, quien es calificado como “antiguo sacerdote”. Tanto el adjetivo como el sustantivo resultan sugerentes. El epíteto de antiguo “figura aquí para dejar desde el primer momento en claro que esta figura sacerdotal es básicamente la de un gentil [...]” (Márquez Villanueva, 1995: 188). Cabe recordar que Cervantes usó la misma frase sustantiva en la *Numancia*: “Han de salir agora dos numantinos vestidos como *Sacerdotes antiguos*” (N, vv. 787). Meliso tiene la más hermosa tumba. Todos se arrodillan frente a ella y la besan. Telesio elogia al pastor y enlista sus méritos, entre los que destaca “la excelencia de su poesía.” Finaliza con “la solicitud de su pecho en guardar y cumplir la sancta religión que profesado había”. Por tanto, Melesio resulta en una figura de autoridad, en el patriarca de esa extraña religión que practican los pastores cervantinos.

Melesio, dadas las referencias que de él se dan y que la crítica ha rastreado, es Diego Hurtado de Mendoza. Su figura es, en efecto, eminente, pero muy lejos de lo religioso. Su gloria tiene que ver con el clasicismo humanista, con el desarrollo de la poesía hispánica y con la diplomacia española en tierras italianas e inglesas. Además de ser embajador de Carlos V en Venecia y en la corte de Enrique VIII en Inglaterra, de saber latín, griego y hebreo, o de reunir una biblioteca heredada a Felipe II, Hurtado de Mendoza:

Fue el primero, junto con Boscán, en escribir una epístola clásica, al estilo horaciano, en tercetos encadenados; [...] inició la escritura de tercetos burlescos y satíricos, [...] fue el primero en traducir lo que se ha llamado «sonetos epigramáticos» del italiano, del griego y de los *Emblemas* de Alciato; cultivó la sátira clásica; tradujo, como primicia en la poesía española, determinadas composiciones de la Antología griega de Planudo; y fue de los primeros poetas que alternaron de forma natural el metro italiano y el castellano (Diez Fernández, en “Introducción” a Hurtado de Mendoza, 1989: x).⁷⁴

Es este el “sacerdote antiguo” de *La Galatea*, y su tumba sería, parafraseando a Márquez Villanueva, el santuario de la religión de la poesía. De tal manera, está todo dispuesto para que aparezca el único elemento sobrenatural-pagano del que rehuyó Cervantes a lo largo de toda *La Galatea*. Se tratará de un momento excepcional en la novela.

Alrededor de la tumba de Meliso-Hurtado surgen llamas de las que emerge Calíope, la musa de la épica, la representante del género que inaugura la tradición de la poesía occidental. Le hará honor a su investidura pues su discurso establece las líneas, los valores y los nombres del canon occidental. Dice la musa:

Mi oficio y condición es favorecer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en la maravillosa y jamás como debe alabada ciencia de la Poesía: yo soy la que hice cobrar eterna fama al antiguo ciego natura de Esmirna [Homero], por él solamente famosa; la que hará vivir al mantuano Títo [Virgilio] por todos los siglos venideros [...]. Soy quien favoreció a Catulo, la que nombró a Horacio, eternizó a Propertio, y soy la que con inmortal fama tiene conservada la memoria de Petrarca, y la que hizo bajar a los oscuros infiernos y subir a los claros cielos al famoso Dante; soy la que ayudó a tejer al divino Ariosto la variada y hermosa tela que compuso; la que en esta patria vuestra tuvo familiar amistad con el agudo Boscán y con el famoso Garcilaso, con el docto y sabio Castillejo y el artificioso Torres Naharro [...], yo soy la que moví la pluma del celebrado Aldana [...] (G, VI: 561).

⁷⁴ J. I. Diez Fernández, “Introducción” a D. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, Barcelona, Planeta, 1989, p. x.

Antes que nada, la tradición griega con Homero. A Virgilio lo identifica en su condición de autor bucólico. Pasa por alto la mayoría de los siglos de la Edad Media y llega directamente a Dante y Petrarca. Privilegia la poesía italianizante. Es decir, crea una línea directa de tradición en la que él mismo termina por integrarse. Si añadimos a esto que es autor de una tragedia tenemos a un escritor que está calculando y afirmando su posición dentro de la tradición.

El canon caliopesco termina con la celebración del “sacerdote antiguo” y con la promesa de una larga vida a la religión-ciencia profesada en el valle de los Cipreses, la literatura. La musa promete que “en pago del beneficio que a las cenizas de mi querido y amado Meliso habéis hecho, de hacer siempre que en vuestras riberas jamás falten pastores que en la alegre ciencia de la Poesía a todos los de las otras riberas se aventajen” (*G*, iv: 562).

Entre las licencias que la musa otorga a la comitiva está la nominación de los futuros miembros del panteón poético, siempre y cuando el fallo sea honesto: “[...] guiaré vuestros entendimientos, de manera que nunca déis torcido voto cuando decretéis quién es el merecedor en este sagrado valle [...]” (*G*, iv: 562). La participación de la musa termina con el “Canto de Calíope”: el canon de las letras hispánicas.

En la literatura pastoril española no es raro encontrar un largo poema en el que se pase lista de personalidades. Por ejemplo, en *La Diana*, dentro del Palacio de Felismena —el objetivo final de la peregrinación— los personajes-peregrinos contemplan una galería escultórica con mujeres célebres por su castidad. Ahí se escucha el *Canto de Orpheo*,⁷⁵ en el que el personaje mitológico elogia a las susodichas. El poema, a decir, de Juan Montero, es el centro de todo el proceso de curación que supone la llegada al Templo de Diana y al Palacio de Felismena. Por su parte, en *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo encontramos otro caso muy interesante. Tal y como aparece en la iconografía clásica y como lo hace Sannazaro con el Sebeto, un río que atraviesa Valencia aparece convertido en personaje: “No mucho después vimos al viejo Turia salir de una profundísima cueva, [...] su cabeza coronada con hojas de roble y de laurel, los brazos vellosos, la barba limosa y encanecida. Y sentándose en el suelo, [...] levantando la ronca y congojada voz cantó de esta manera” (Gil Polo, 1996: 450). El *Canto de Turia* comienza con una referencia a los ríos más reconocidos de Europa para después enlistar y reconocer a los valencianos más ilustres.

Cervantes va más lejos. El *Canto de Calíope* está escrito en octavas reales, formato consagrado a la épica renacentista. Por tanto, los personajes introducidos, los poetas, resultan ser héroes cuyo campo de batalla es la agónica fama. Estos héroes son escritores castellanos, portugueses, andaluces, valencianos,

⁷⁵ El poema se encuentra en el libro iv de *La Diana* (Montemayor, 1996: 187-204).

novohispanos. Se incluye a todo el orbe hispánico. A esto hay que agregar que ya Calíope, antes de su poema, había establecido el antecedente y las líneas de sucesión de la dinastía poética: Grecia-Roma-Italia-España. Por tanto, el canon hispánico del *Canto de Calíope* está concebido con la conciencia de que la cultura hispánica es el presente de la literatura occidental.

Una vez finalizada la intervención de la musa, la obra se concentra en la reproducción de poemas y en el juego conceptual. Los pastores cantan poemas-acertijos. La narrativa va difuminándose y se resuelven rápidamente algunas de las tramas. Y por si fuera poca la heterodoxia del libro, la última intervención de la pastora Galatea, la heredera de la tradición bucólica antigua, consiste, nada más y nada menos, que en un poema contra el amor. A esto hay que agregar la plena conciencia de que buena parte de los hilos narrativos han quedado irresueltos y que la historia de Galatea, después de 6 libros, apenas se estaba esbozando.

Es así como finaliza la primera obra narrativa del que será el autor del *Quijote*. Si se revisan los elementos de sus dos primeras obras en conjunto, se revela no sólo la recepción y asimilación de toda una tradición literaria e intelectual sino un ánimo experimental y una conciencia irónica en consonancia y diálogo con el pensamiento humanista.

D. CERVANTES EN LA DÉCADA DE 1580: ENTRE EL CLASICISMO HUMANISTA Y LA TRANSGRESIÓN, ENTRE EL ARTE Y LA CRÍTICA

Cervantes inaugura su quehacer literario a partir de prestigiosos paradigmas culturales como la tragedia y la ficción bucólica, lo cual implica necesariamente una relación con el Humanismo, dados los antecedentes clásicos. Hasta aquí podríamos hablar de un autor que se aprovecha del acervo de su tiempo y se introduce hábilmente en el panorama literario. No obstante, va mucho más lejos: la compleja referencialidad, la perspectiva distanciada con la que aborda los modelos, así como el universo de reflexión que se revela en los juegos intertextuales y metatextuales denotan no sólo un conocimiento profundo y vasto del universo intelectual contemporáneo y de la tradición, sino una actitud activa al respecto. Es decir, Cervantes se aprovecha de la mina clasicista al mismo tiempo que la lleva por nuevos caminos.

Después de esta revisión de los dos géneros y su expresión cervantina cabe reflexionar sobre lo que significa la recepción del Humanismo en obras artísticas. El Humanismo se desarrolló en terrenos vastos: mientras los hallazgos de obras grecolatinas y bíblicas se sucedían, se replanteó el papel del lenguaje en la educación; al mismo tiempo que se cuestionaba la semántica de los textos bíblicos o platónicos, se consideró cuál era la condición y la dignidad del hombre; o bien, se descubrían las propiedades políticas de la erudición. De tal manera, la labor

filológica y protoarqueológica del Humanismo terminó por plantear una nueva representación de la realidad y por afectar en lo más profundo la conciencia europea hasta reconfigurar la política, la religión, la literatura, el arte, y el sujeto mismo.

El detonante de este movimiento fue el giro clasicista de los intelectuales italianos del primer Renacimiento, quienes se propusieron recuperar la cultura grecolatina desde una nueva y rigurosa filología y desde inéditas perspectivas ideológicas. Hasta ahí parecen inocuas las pretensiones del movimiento. Sin embargo, ese replanteamiento derivó en una reconfiguración de la representación de la realidad.

Como lo desarrollé en el primer capítulo, el Humanismo supuso, al final de cuentas, una epistemología. Se privilegió el discurso, el *logos*, por encima de la cosa, la *res*. La palabra, con su ambigüedad y sus incontrolables sugerencias semánticas, se colocó al centro del pensamiento. Este cambio de paradigma interpretativo del mundo tuvo graves consecuencias en el contexto de una Europa convulsionada por el descubrimiento de un nuevo continente, por las guerras de religión, por el reordenamiento de las fuerzas políticas e ideológicas, o por las novedosas lecturas religiosas que el movimiento suscitó. Asimismo, esa mentalidad produjo, necesariamente, obras artísticas en concordancia con su temperamento. Podríamos hablar, entonces, de un Humanismo que se desarrolló en los terrenos de la controversia filológica o ideológica, pero que derivó en una estética. Y el artista renacentista y barroco terminó por aprovecharse del arsenal que el Humanismo puso a su disposición.

Estas dos caras del Humanismo, la ideológica y la estética, están inscritas en la *Numancia* y en *La Galatea*. En la *Numancia*, por ejemplo, se podría hablar de una reelaboración de un episodio perteneciente a la Historia romana bajo un formato que no podría ser más helenizante: la tragedia. Es decir, se reproduce un evento clásico bajo el esquema de una imitación típicamente humanista. Por otro lado, la obra está escrita en lengua romance y el episodio se vincula directamente con los orígenes míticos de España. La tragedia cervantina, de tal manera, es tan clásica como hispánica. La obra no escatima en señalar esta relación. De hecho, este aspecto es una de las controversias más importantes de la obra: ¿España es Numancia o es Roma? La tragedia cervantina plantea una representación de la estética griega (género-forma) y un episodio de la Historia de Roma (argumento), así como una reflexión sobre el presente hispánico y una propuesta dramática profundamente contemporánea.

Los recursos poéticos, la forma o la teatralidad de la *Numancia*, esto es, su condición artística, no sólo nos hablan de la asimilación de formas clásicas, también es una muestra del desarrollo del lenguaje teatral y dramático en España a lo largo del siglo XVI. Es una obra con conciencia de presente, que logró apropiarse

de los hallazgos de su tiempo, al grado de terminar siendo el ejemplo canónico de la tragedia hispánica renacentista.

La tragedia cervantina es tan clásica como contemporánea. Tal y como lo desarrollé en el presente capítulo, crea una ilusión de Antigüedad. Este componente, que es parte de lo que llamé “hermenéutica clasicista”, era muy valorado para las aspiraciones intelectuales del Humanismo que veía con fascinación todo lo relacionado con el universo grecolatino. No obstante, también implicó un perspectivismo y un distanciamiento histórico que se convirtió en un componente fundamental de la mentalidad moderna. Así, la *Numancia* plantea tanto un ir y venir entre la Antigüedad y el Renacimiento, así como una reflexión del arte antiguo, y del teatro y la cultura hispánicas contemporáneas.

La Galatea lleva más lejos el clasicismo humanista. El género tiene tantos precedentes antiguos como contemporáneos; cuenta, pues, con sólidos cimientos estéticos y filosóficos. Entre las vetas que la conforman están la poesía cortesana, el petrarquismo, la influencia italiana, el clasicismo más sofisticado, o bien, el neoplatonismo de León Hebreo y otros filósofos renacentistas que desarrollaron poéticas y eróticas humanistas. Así también, en la bucólica resuenan las voces de Teócrito o de Virgilio, así como de la producción hispana de la segunda mitad del siglo xvi. Cervantes no sólo asimila esta tradición y da cuenta de ella a lo largo de su primer ejercicio narrativo, juega con los referentes, experimenta con ellos y los pone en relación problemática con otros elementos de su universo cultural.

Esta es una característica fundamental de *La Galatea*: las oscilaciones genéricas e intelectuales que Cervantes pone en marcha. Por un lado, encontramos la oscilación formal. La obra asume su género y explota sus condiciones. Desde el título de la novela, las primeras líneas del texto, así como la estructura general de la obra, Cervantes reconoce la tradición bucólica, la explota y la manipula de acuerdo con sus intereses artísticos, tal y como se esperaría de un buen autor del género. En este caso estaríamos hablando de un impulso centrípeto y estable en cuanto a la relación que la obra establece con el ideal pastoril y con la tradición virgiliana e italianizante.

Por otro lado, hay que tener presente que el género pastoril no es tan cerrado como se ha podido pensar, y desde las bucólicas de Boccaccio, de Petrarca, o la *Arcadia* y *La Diana*, permitió la introducción de elementos relativamente anómalos a lo largo de su historia. Desde mi punto de vista, es muy difícil que una tradición sobreviva como lo hizo la pastoril sin poros que abrir, sin algún nivel de elasticidad en sus estructuras, o sin excepciones que autpolemicen la condición propia. Pero el caso de *La Galatea* es singular porque Cervantes distendió violentamente esos poros, retorció la estructura y privilegió la anomalía. Así, introdujo en su obra elementos, registros y géneros que la llevaron por el camino de la inestabilidad, de la incompletud y de la fuga.

De tal manera, en la primera página encontramos una clara imitación de la obertura de *La Diana* de Montemayor; en otras, sus personajes se acomodan al lado de un río representado idílicamente para declamar artificiosos poemas de tema amoroso; o bien, a media novela se desarrollan torneos y festividades propias de una boda aldeana. No obstante, a la vuelta de página se suceden asesinatos, se dibujan escenarios agitados y urbanos, o los personajes y el narrador avisan al lector de la impostura bucólica. Es decir, lo pastoril se fuga hacia terrenos impropios, y la obra termina por asumir un punto de vista irónico al respecto de sí misma y de sus características.

La Galatea se mueve entre la norma y la desarticulación. Pero esta inestabilidad y “revisión” del género se lleva a cabo sobre una sólida base teórica. Ejecución estética y pensamiento “teórico” son parte de su estructura. La obra está conformada por una serie de hilos narrativos acompañados de poemas que intensifican o complementan su significación. Esta es la materia estrictamente estética, la materia poético-narrativa. Pero se van intercalando núcleos especulativos que actualizan para el lector el pensamiento que fundamenta al género: la naturaleza, el amor, la poesía y la tradición. Así, cobra total sentido el vaivén entre regulación e inestabilidad. Esto resulta particularmente significativo en relación con las estrategias discursivas que Cervantes perfeccionará en sus obras posteriores. En los dos *Quijotes*, en el *Persiles*, en las *Novelas ejemplares*, y en varias de sus comedias y entremeses hay una gran carga de metatextualidad que se pone en tensión con la materia poético-narrativa. La reflexión poética o filosófica no necesariamente describe la naturaleza de la obra de arte. De hecho, en muchos casos, como en el *Coloquio de los perros*, la teoría sólo sirve para poner en entredicho los principios neoaristotélicos o neoquintilianos que se suponían efectivos para lo literario. Y este es justamente el caso de *La Galatea*, en donde se establecen principios canónicos de lo erótico, lo poético o lo discursivo, pero que en el desarrollo narrativo y poético no se siguen al pie de la letra.

Esta condición metadiscursiva en la obra de Cervantes en general, y en *La Galatea* en particular, supone dos consecuencias. En primer lugar, la materia especulativa, al no funcionar como norma sino como mero punto de referencia teórico, implica un distanciamiento en relación con los discursos oficiales, tradicionales o canónicos ahí expuestos. Cervantes, al incluirla en su relato tendiente a la heterodoxia, revela el dominio que tiene sobre la tradición, así como su disposición para desarticularla. En segundo lugar, la metadiscursividad es un componente fundamental del arte moderno. De *Las meninas* a Calvino, o de *Tristram Shandy* a *Rayuela*, la autoconciencia del discurso es una constante del arte occidental desde el Renacimiento.

Ahora bien, si la metapoética expresa una conciencia del texto, esto significa que el discurso en sí mismo se convierte en materia de estudio, reflexión y

creación. Así —siguiendo con las reflexiones expuestas en el primer capítulo en el que caractericé el Humanismo como un movimiento que privilegió el *logos* por encima de la cosa—, el ejercicio metatextual es expresión neta del Humanismo, puesto que hace de la materia textual el eje creativo. Se privilegia la palabra, y se ponen en entredicho los supuestos culturales. Cuando Cervantes introduce con tanta insistencia la materia especulativa relacionada con su propia escritura pone en acción operaciones que delatan su veta humanista y su condición moderna.

Forman parte de *La Galatea* la incompletud narrativa, los poemas antiamorosos, un canon occidental, teorías literarias, tratados de amor que se celebran pero que no se aplican, imposturas pastoriles, promiscuidad générica, o poemas en registros cultos y populares. Todos estos elementos en su conjunto revelan un sentido crítico.

Evidentemente, esta condición tan crítica e inestable llega a sus últimas consecuencias en sus obras ulteriores. Si pensamos en el *Quijote*, el *Coloquio de los perros*, *Rinconete y Cortadillo* o *Pedro de Urdemalas*, el contraste salta a la vista en relación con la *Numancia* o *La Galatea*. Las obras producidas en el siglo XVII destilan la más descarnada ironía, el más violento realismo y un relativismo desencantado. La *Numancia* y *La Galatea* son obras que no van a alcanzar ese arrebató irónico. Es más, son obras que pueden leerse sin problematizar tanto. Podemos pensar, como lo ha hecho parte de la crítica, que Cervantes escribió una tragedia que ensalza al imperio español o que en su novela pastoril reprodujo con regular éxito los esfuerzos de Montemayor, lecturas bastante aceptadas todavía en nuestros días.

No obstante, como vimos, son obras que permiten establecer líneas de problematización, ironía, transgresión y modernidad a partir de la herencia del Humanismo. La ironía, el humor, o el ánimo experimental con el que cuentan no están expresados de manera transparente ni expuestos con la decisión con la que se imponen en la segunda parte del *Quijote*, por poner un ejemplo. Para llegar ahí Cervantes tuvo que atravesar el campo de lo clásico, lo ideal y lo tradicional. Sin embargo, como vimos, desde sus obras tempranas se vislumbran condiciones que preludian ya las transgresiones a la tradición y la construcción de nuestra sensibilidad.



III. 1597-1605: EL *EIRON* HUMANISTA

A. LA GRANDEZA Y LA NADA: “AL TÚMULO DEL REY FELIPE II EN SEVILLA”

Entre la producción cervantina de los años ochenta del siglo XVI y la primera parte del *Quijote* (1605) hay un intervalo de 20 años en el que las aspiraciones de Cervantes están muy cerca de la frustración. Los libreros prácticamente tienen en remate *La Galatea*, las ambiciones sociales y económicas a las que Cervantes podía considerarse con derecho –por su participación en las guerras del Mediterráneo con lesión incluida y por sus años de cautiverio y constante amenaza de muerte– se limitaron a una pequeña función burocrática. Durante años se le negó consecutivamente el permiso para abordar un barco rumbo a América, ya que el Estado consideró que no contaba con suficientes méritos. Su trabajo, que consistió en acumular recursos para la corona, le significó una excomunión por parte del obispo de Sevilla, y, unos años más tarde, la cárcel.

Ese exsoldado, que se supo partícipe en el freno que Europa le puso al turco, 30 años más tarde trabaja requisando trigo para una operación militar sin precedentes y, por lo mismo, descomunal en sus requerimientos. Acumula con celo el grano para producir los “bizcochos” que serán llevados en los barcos. Esta labor lo lleva a recorrer los poblados, a acusar y meter a la cárcel a vecinos rebeldes, a sufrir la excomunión, a recibir una seria acusación por el tráfico de excedentes. Esa armada, supuestamente invencible, fracasó aparatosamente, y lo que iba a ser la cancelación de las importunaciones inglesas y la expulsión de Isabel I del trono terminó en un despilfarro de recursos.

A partir de 1594, Cervantes es recaudador de impuestos, tres años más tarde ingresa a la cárcel por una supuesta apropiación de dinero público. Para rematar, en ese momento, el Estado le debía gran parte de su sueldo y se le acusa por una cantidad exorbitante de dinero.

Su estancia en la cárcel es de tan sólo un par de meses, pero es la culminación de una incursión a la cruel medianía, donde la insignificancia y el aburrimiento

son la constante. Si en algún momento la experiencia rozaba los registros de lo heroico y lo idílico, ahora estará mucho más cerca de lo picaresco y prosaico. Por ende, en los términos del desarrollo creativo, la literatura migró de lo idealizado y épico al distanciamiento y el escepticismo. Y el salvoconducto elegido fue la ironía.

A medio camino entre la producción temprana de Cervantes y la publicación de la primera novela moderna, es posible vislumbrar en un breve texto la primera consagración a la polifonía, al desencanto o a la disonancia, y la promiscuidad ideológica y lingüística. En 1598, a poco más de diez años de publicada *La Gálatea* y a siete antes de la impresión de la primera parte del *Quijote*, se celebraron en Sevilla las honras fúnebres por la muerte de Felipe II. Como parte del duelo nacional, se promovió la producción de poesía alusiva al acontecimiento. En este contexto, Cervantes escribió un soneto con estrambote, es decir, con un terceto de más. En apenas 17 versos, se descubren la confluencia de registros, la degradación de lo heroico y lo idílico, se abre paso la voz marginal, y con ella, el desencanto. Por su brevedad, lo transcribo:

“¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla!;
porque ¿a quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta braveza?

¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza
vale más que un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!,
Roma triunfante en ánimo y riqueza.

Apostaré que el ánima del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.”

Esto oyó un valentón y dijo: “Es cierto
cuanto dice voacé, seor soldado,
y el que dijere lo contrario miente”.

Y luego, encontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese y no hubo nada (*VPPS*: 261-264).

La estructura del poema se divide en tres a partir de la participación de una voz que ofrece su punto de vista sobre el túmulo (cuartetos y primer terceto), otra que le responde (segundo terceto) y una estrofa final en la que se narra una acción

final. La primera parte respeta el registro y la forma que se esperan de un poema de tal tema y para tal ocasión. Esa voz da cuenta de la grandeza y opulencia del túmulo, en el que el Imperio y su encarnación monárquica se perciben trascendentes. La solemnidad e hipérbole son tales que un lector suspicaz puede sospechar una ironía a partir de la exageración, la cual es, además, gradual. En el primer cuarteto la voz habla de su impresión subjetiva frente a la monumentalidad del túmulo. En el segundo, afirma ya sin reservas su inconmensurabilidad, mientras en el primer terceto, se sugiere la imagen del alma de Felipe II fugándose de la gloria eterna para ver la efímera construcción. Sin embargo, esta posible ironía podría pasarse por alto si no fuera por el contrapunto de los últimos dos tercetos.

Otra voz suena, y el registro es contrastante. Se trata de un valentón; es decir, una figura marginal. Frente a la ya señalada solemnidad de las líneas anteriores, la sola caracterización de una voz de estos rasgos permite pensar en la intención de desestabilizar la certidumbre que los primeros enunciados tienen al respecto del túmulo. No obstante, no disiente de lo dicho. Sospechosamente, afirma: “es cierto cuanto dice voacé”.

Al respecto de la confluencia de registros y de la ironía, señala la lingüista Graciela Reyes que “la intención irónica, para ser reconocida por el interlocutor, debe ser ostensiblemente polifónica” (1994: 142). Es necesaria una contraposición entre dos planos, entre lo ideal y lo real. De tal manera, la base del mensaje irónico se basa en decir lo que sería propio en la idealidad en un contexto en el que esas palabras sólo acentúan la incongruencia. Esa disonancia es la marca de la ironía. “La polifonía irónica suele yuxtaponer, en contraste, dos ámbitos en que hablan dos personas distintas” (1994: 144). En el caso del poema cervantino, la contraposición no tiene que ver tanto con el significado literal de las palabras, sino con su tono y registro. Está ahí la marca irónica, y está ahí el diálogo entre las palabras grandilocuentes y la condescendencia del valentón.

En el estrombote, el último terceto, la anomalía se termina de manifestar. Una voz poética describe el gesto del valentón, para dar cuenta del desprecio y la insignificancia tanto del túmulo como de las grandilocuentes palabras. La última de ellas es “nada”. El túmulo y las pretensiones de un momento a otro pasan al plano de lo insignificante.

En el breve texto se adivinan de forma sucinta, casi sintética, las maniobras discursivas más importantes del arte cervantino que van a desarrollarse a plenitud en las obras posteriores a 1605: el perspectivismo y la ironía. Las verdades oficiales y de prestigio pasan por el tamiz del distanciamiento, tamiz que se va haciendo más severo con el paso de los años. Desde este punto de vista, en los veinte años que van de *La Galatea-Numancia* al *Quijote*, Cervantes fue confirmando una lectura problemática del mundo. Y el soneto *Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla* es una representación de este proceso de distanciamiento.

Ahora bien, si el Humanismo significó la afirmación de lo clásico como canon; entonces la Antigüedad se convirtió en autoridad. Asimismo, si el pensamiento Humanista estableció una nueva epistemología que terminó por afectar la conciencia de Europa, por tanto, las ideas, los métodos y la estética de Petrarca, Valla, Erasmo, Vives o Moro se convirtieron con el paso de los años también en institución. Así, el canon clásico y el pensamiento humanista se volvieron paradigma intelectual y artístico.

Según lo señalado a partir de la biografía y el extraño soneto de Cervantes, cabe hacer las siguientes preguntas. Este cuerpo de pensamiento y arte humanista, ¿le ofreció a Cervantes los recursos y las ideas para su “conquista de la ironía” en su producción posterior?, ¿el Humanismo, en su calidad de institución intelectual, fue también objeto de la moderna crítica cervantina? De igual manera, ¿la novela moderna puede considerarse consecuencia del Humanismo?

B. LA IMPOSTURA HUMANISTA Y EL PRÓLOGO AL *QUIJOTE* DE 1605

Las páginas preliminares del *Quijote* parecen tan convencionales como las de cualquier otro ejemplar de su época: tras la portada, cuatro documentos con las debidas autorizaciones, el precio y la dedicatoria a un posible mecenas. Estas son las demandas de la institución editorial. Nada aquí anuncia los hallazgos literarios, ni la inauguración de un nuevo medio artístico.

Antes de la experiencia artística hay protocolos que cumplir. Sin embargo, en algunos casos, hay un umbral en el que la obra de arte se prefigura. Se trata del prólogo, el cual “recibe, por su proximidad al libro que acompaña, unas marcadas influencias que lo atraviesan, modelan y transforman. Su carácter introductorio a algo, hace que este algo se prolongue hasta él y le revista de sus características” (Porqueras Mayo, 1957: 100). Esta naturaleza que Porqueras Mayo asigna en general a la relación entre prólogo y obra literaria es particularmente aplicable al *Quijote*. Aquí, en muy pocas páginas, se despliega el potencial del arte cervantino. Se trata, entonces, de una suerte de maqueta del proyecto del *Quijote*. En ella se adivina la orientación estética e intelectual de la obra.

El contacto entre un texto literario y el lector está mediado por diferentes instancias tan elementales como significativas, tales como la portada, la casa editorial, o, en nuestro tiempo, la contraportada, la cuarta de forros, la selección de encabezados críticos en los que se celebra la obra y hasta la publicidad. Éstos son sólo algunos de los elementos con los que el receptor se encuentra antes de entrar en contacto directo con el texto literario propiamente dicho, y que conducen o predisponen su interpretación.

A principios del siglo XVII había una convención en cuanto a los paratextos que acompañaban una edición cualquiera. En el *Quijote*,⁷⁶ el volumen cuenta con portada, tasa, privilegio, dedicatoria, un prólogo y un grupo de poemas alusivos a la obra en cuestión. Salvo una autorización eclesiástica que falta, estos eran los elementos normativos con los que un libro salía a la luz.⁷⁷ Los primeros de ellos –portada, tasa, privilegio, dedicatoria y autorización eclesiástica– responden a necesidades específicas de carácter comercial, legal, social y religioso. No dependen de la voluntad artística o ideológica del autor. En cambio, en el prólogo nos encontramos en los bordes de la ficción. De hecho, en algunos casos, el prólogo estará ya del otro lado, en el del arte: “*técnicamente* es un preliminar, literariamente es ya la zona del libro que se adelanta, nos tiende la mano y nos «introduce» realmente en su misma vida” (Porqueras Mayo, 1957: 106).

En la ficción, este paratexto resulta particularmente importante dado que es la principal estrategia verbal de la que el autor se vale “para comunicarse en nombre propio y sin intermediación (aparente) con el lector [...]” (Stoopen, 2002: 97). Pero esa expresión tiene formas consumadas. Se trata de un género con una institucionalidad, ya que “constituye una forma literaria tradicional que pesa inexorablemente sobre el escritor” (Porqueras Mayo, 1957: 94). Aunque se trata de un preliminar con una relativa flexibilidad, impone una convención. Es entonces, como cualquier otro género, una formalidad avalada.

Todo esto es importante señalarlo porque Cervantes, en primer lugar, aprovecha el poder de intervención en el prólogo, y, en segundo lugar, porque el punto de partida de su texto es justamente el de esa institución.

La crítica ha atendido en repetidas ocasiones la obertura del *Quijote*, y ha logrado importantes hallazgos. La nota común es la sistemática transgresión a la forma consumada del prólogo por medio de diversas estrategias. Una de ellas, por ejemplo, es el proceso de ficcionalización al que se somete. Mientras el prólogo paradigmático busca explicar y orientar la lectura de la obra, así como buscar la benevolencia y la buena predisposición del lector desde un registro aparentemente

⁷⁶ Sobre el prólogo y los paratextos del *Quijote* de 1605 existe una abundante bibliografía. Roca Mussons (2004) hizo el útil y valioso trabajo de organizar cronológicamente los principales títulos al respecto en la tercera nota de su artículo. Destaco también el trabajo de Stoopen (2002) –que no viene incluido en el artículo de Roca– en la sección dedicada al prólogo del *Quijote*. Dada la abundancia de ideas y de análisis, remito al lector al catálogo bibliográfico señalado, y citaré aquí sólo lo que me resultó más útil.

⁷⁷ “[...] el *Quijote* de 1605 aparece con tasa, testimonio de erratas –a pesar de las múltiples que contenía, lo que viene a demostrar –según L. Astrana Marín– que Cervantes no puso sus ojos en las pruebas–, la licencia del rey y sin autorización eclesiástica, o sea, la aprobación y licencia del vicario. Las irregularidades que presentan las páginas legales del primer *Quijote* obedecen a deficiencias de los encargados de las funciones correspondientes, las cuales –sobra decirlo– son toleradas por las autoridades que las regulan” (Stoopen, 2002: 52).

alejado de la ficción, y desde un enfoque supuestamente objetivo, el de Cervantes va en dirección contraria. Desmonta estos supuestos y crea un escenario ficcional en el que se introduce como personaje junto con un amigo con el que dialoga sobre el acto de escribir el prólogo que el lector justamente está leyendo.

Por otro lado, los recursos retóricos que conforman un prólogo en forma aparecen, sí, pero desfuncionalizados. Las notas que darían lustre a la obra, tales como un abultado aparato erudito y crítico de citas, glosas, o poemas laudatorios, son pasados por el filtro de la crítica. El prólogo al *Quijote* de 1605 está configurado a partir de la fractura de los pactos del género. Tal es su nivel de inestabilidad e incorrección que algunos críticos lo han considerado como un “antiprólogo”.

El punto de vista irónico y crítico supone la identificación de un objeto para su análisis, burla o desenmascaramiento. Hay un “algo” que bombardear por medio de la ironía y de la crítica. Ahora bien, si, como señalan los investigadores, el texto cervantino es un “antiprólogo”, el lector de la época, debería tener alguna idea de ese “deber ser” prologuístico que está siendo asaltado.

El prólogo suele escribirse al final de la redacción del libro, así que el texto aquí tratado debemos suponerlo cercano a 1605. Poco antes, en 1604, se publicó *El peregrino en su patria*. Dueño de la escena dramática, Lope contaba con el gusto generalizado del público consumidor de teatro y poesía. No obstante, con su novela bizantina fue a la conquista del receptor más culto. Por tanto, el lector ideal del *Peregrino* debería reconocer el origen exótico del género bizantino, celebrar la erudición y la imitación de formas clásicas vertidas a una elegante y abigarrada lengua romance, y regocijarse al reconocer las sutiles referencias mitológicas. Para ese receptor, Lope escribió un prólogo modélico, con todas y cada una de sus prerrogativas, en especial las que atañen a la erudición.

No obstante, para ese momento no era ya difícil dar con las referencias cultas que dieran lustre a la obra. Para lograr el cometido de ser admirado por ese lector posiblemente pedante, Lope respeta el código “prologal” y lo colma de sus propios requerimientos. Mientras el prólogo de Cervantes es un “antiprólogo”, el de Lope es el “archiprólogo”. En éste, el dramaturgo lleva al siguiente nivel el dominio de la tradición clásica, la parafernalia libresca y la cita oscura. Hace de la tradición clásica organizada por el Humanismo un ornamento de prestigio, institucionalidad y lucimiento.

Al prólogo del *Peregrino* le antecede un grupo de poemas escritos por nobles y por reconocidos poetas del momento en los que se celebra al mecenas, al poeta y a la obra. Mientras Quevedo pronostica la inmortalidad del *Peregrino*, Ivan Argüjo –opulento procurador de cortes por Sevilla y versificador ocasional– compara al dramaturgo con Horacio y con Homero. Lope logra este tipo de compromisos editoriales y sociales porque habitaba ya el Olimpo de la institución literaria, y estaba en el centro de su sistema.

Las primeras líneas bastan para reconocer la ampulosidad, el tono y la solemnidad que Lope le imprime a su texto:

La esperanza del premio dice Séneca que es consuelo del trabajo. ¿Quién hay que le espere en este tiempo? ¿O quién escribe? Si, como dice Aristóteles, *Delectatio perficit operationem*, sino debe entenderse por la que el entendimiento recibe. Todos reprenden, mas no dan la causa, pues el filósofo dijo que *non oportet tantum verum dicere, sed etiam causam falsi assignare*. Mas, ¿quién hará esto? Que ya se juzga, o por envidia, o por malicia o por ignorancia. Y pues *qui nescit rem, nullum nomen imponit ei* [...] (Vega, 1973: 55).

En el mismo tenor continúa el texto varias páginas más.

A grandes rasgos, se trata de una toma de postura como escritor. En él, Lope ofrece consejos a escritores noveles y veteranos, así como un alegato contra la envidia. Es también una semblanza de sí mismo en la que no escatima en señalar la fama de la que goza en todo el continente. Por si fuera poco, incluye un catálogo de su obra y no desaprovecha la oportunidad para mencionar más de doscientos títulos. Todo esto sin dejar de aderezar sus reflexiones con citas, alusiones y juegos referenciales con la tradición bíblica y grecolatina.

Este es el antecedente inmediato del prólogo del *Quijote*. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que esta forma de prologar –la de Lope– no es más que la radicalización de recursos discursivos generalizados durante el Renacimiento. El objeto de burla más directo y cercano puede ser, con justa razón, el prólogo del *Peregrino*; no obstante, éste no hace más que reproducir prácticas reiterativas del Humanismo desde sus primeras etapas a partir de la introducción de sus métodos filológicos, de la disposición de la cultura grecolatina por medio de ediciones y traducciones al latín o a lenguas romances, de la proliferación de textos anotados, de la recopilación de adagios, así como de la imitación de modelos de prestigio. Ese arsenal intelectual y artístico había sido ya puesto en funcionamiento por la mentalidad europea. A este propósito, señala Ana M. Arancón que el desarrollo del Humanismo cuenta con una línea de evolución marcada por “la entrada progresiva de textos clásicos, que llegan a formar un sólido y amplio cuerpo de referencias, hasta el punto que desde finales del siglo XVI, cualquier autor, no filósofo de oficio, ni necesariamente de los más prestigiosos, cita con soltura un abanico variadísimo de clásicos y los maneja con facilidad” (Arancón, 1980: 27-28). Por tanto, Lope asimila esta forma de desenvolverse y la lleva a una expresión desmesurada, barroca.

Cervantes conoce estas prácticas. Como ejemplo, tenemos *La Galatea*, misma que dedica a un cortesano de origen italiano con directo ascendente humanista, y en cuyo prólogo reflexiona sobre la dignidad del castellano como lengua de cultura equiparable a la latina. Así, Cervantes ya había participado del protocolo que

supone la redacción de un prólogo, y en los términos de un orgulloso heredero de la cultura humanista. Lo hizo sin aspavientos ni reticencias, con todos los trámites eruditos y temáticos con los que podía contar una obra digna.

Sin embargo, veinte años después, la actitud es completamente otra. Todos esos elementos y formalidades se fracturan. Antes de introducir los elementos ficcionales y de marcar claramente su perspectiva crítica, Cervantes “reconoce” o supone que su obra no cuenta con las características de una como la de Lope, ya que la considera

[...] pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes (*Q*, I, prólogo: 11).

Escudado en una supuesta incompetencia, plantea un deseo improcedente dados los requisitos que supone la redacción de un prólogo, y antagónico de la propuesta de su vecino madrileño: “Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogos, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse.” Con estas palabras, al igual que Lope, el autor del *Quijote* se posiciona en relación con la tradición que se le impone, pero desde la esquina opuesta.

El autor crea un autorretrato melancólico: sentado sobre su escritorio frente a una hoja en blanco. Su voz se hace personaje y el lector entra al universo de la construcción literaria. A partir de este momento, una vez que se han cumplido los requisitos legales y sociales, por medio de los preliminares y de la *captatio benevolentiae* de las primeras líneas del prólogo, el *relato* –la ficción– y el diálogo asaltan la convención “objetiva” y extratextual del prólogo, y se potencian las posibilidades literarias del paratexto.

El autor dice no saber a qué autoridades recurrir ni cómo cumplir con su tarea: “Ni menos sé qué autores sigo en él para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente uno y pintor el otro” (*Q*, I, prólogo: 12). La voz dialoga aquí con la del prólogo lopesco-humanista. Por su parte, el lector implícito conoce la convención y sabe de los excesos a cargo de los intelectuales y humanistas menos sobrios en su erudición.

Esta relación entre un registro solemne, grandilocuente y pedante y otro que se hace pasar por modesto está en el origen de la comedia y en el de la palabra ironía. En este género de la Antigüedad había una situación típica en la que “poco importa que el autor y el argumento de la pieza sean muy distintos a los de la

última ocasión: el espectador reconoce en ese personaje fatuo que está alardeando de su valentía, sus amores o sus conocimientos, al mismo fanfarrón de tantas otras comedias. Y en su compañero, el ladino interlocutor que no perdonará la oportunidad de ridiculizar al falso bravo” (Ballart, 1994: 39-40). El primero tenía el nombre de *alazón*, el segundo el de *eirón*; el falso sabio y el falso ignorante. Mientras el *alazón* se tomaba todo en serio y su conciencia estaba colmada de certidumbres; el segundo, sin afirmar o acusar, demostraba las incongruencias de la suficiencia y la altivez por medio de su *eironeia*.

En esta relación que establece con las formas más anquilosadas de lo literario, Cervantes reproduce las funciones y las intenciones de aquel *eirón*.

A ese escritor ensimismado que no sabe cómo complacer al lector pretencioso lo interrumpe un amigo al que le comparte su desasosiego creativo. Comienza un diálogo en el que se trata el tema del prólogo en desarrollo. Al respecto, el diálogo es un formato privilegiado tanto de la escritura cervantina como de la humanista. En la primera, la representación de mundo tiende a ser perspectivista; por lo tanto, es de orden más ideológico que formal. De hecho, cabe la hipótesis de que en los episodios de mayor densidad teórica en la obra de Cervantes hay, implícita o explícitamente, un diálogo humanista. Por su parte, para el Humanismo, el diálogo es el formato predilecto para la reflexión. El investigador Malpartida Tirado señala que “cualquiera que sea la concepción del humanismo renacentista de la que partamos, más restringida a un tipo de actividad profesional o más extendida a una actitud intelectual, se topará casi irremediabilmente con el cauce genérico del diálogo” (2010: 189).

El “amigo” interviene como una voz que domina las tretas de la erudición vacía. Se trata de un intelectual que participa de la institución literaria a sabiendas de sus abusos e imposturas, y resuelve los requisitos prologuísticos que tanto angustian al “autor”. La estrategia es muy hábil. No es la voz de Cervantes-personaje, es la de un personaje ficcional innombrado. El “autor”, identificado con el escritor real, se lava las manos, y el texto se aprovecha del “amigo” anónimo para exponer los entresijos del proceso de escritura de un prólogo. Señala Stoopen:

[El autor] alcanza un lugar libre, sin ataduras previas ni consecuencias adversas por las que de la obra se opine. Asimismo, el lector tomará un sitio distanciado del propio autor, debido a que, habiéndolo hecho su confidente, lo libra, sin embargo, de las redes de la manipulación, como sí las tienden otros escritores contemporáneos suyos quienes, según la corriente al uso, suplican, lacrimosos, que el lector perdone las faltas de sus obras. Aquí se encierra un ataque a las prácticas insinceras y empalagosas de algunos prologuistas de la época (2002: 111).

La propuesta que plantea el amigo a Cervantes-autor-personaje es, en el resumen de Carmen Escudero, “dar lustre a la publicación con unos poemas panegíricos de confección propia, pero firmados por nombres ilustres; en segundo lugar, utilizar tanto citas como personajes sobradamente conocidos y manidos para dar ocasión al comentario erudito, y, por último, la inclusión de un amplio índice de autores tomado de otra publicación” (Escudero, 1990: 182). En pocas palabras, se trata de darle rienda suelta a la impostura erudita, que, en sentido estricto, es lo que hacen Lope y los humanistas menos discretos. Sin embargo, aquí el abuso llega al ridículo, por tanto, termina por delatarse a sí mismo.

Las referencias que ofrece el amigo son clásicas y bíblicas, y cumplen a cabalidad con los requerimientos de erudición, así como con el acervo cultural del Humanismo. Basta aquí un fragmento para identificar la saturación referencial que el amigo tiene en mente para un libro que se suponía en principio “mondo y desnudo”:

Si tratádes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro, si de mujeres ramerías, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito; si de crueles, Ovidio os entregará a Medea; si de encantadores y hechiceras, Homero tiene a Calipso y Virgilio a Circe; si de capitanes valerosos, el mismo Julio César os prestará a sí mismo en sus *Comentarios*, y Plutarco os dará mil Alejandro. Si tratádes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo [...]. En resolución, que no hay más sino que vos procuréis nombrar estos nombres, o tocar estas historias en la vuestra, que aquí he dicho, y dejadme a mí el cargo de poner las anotaciones y acotaciones; que yo os voto a tal que llenaros las márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro (*Q*, I, prólogo: 16).

En el fragmento citado, el operativo irónico de Cervantes está en marcha de manera transparente. Pero éste funciona sistemáticamente y en varios niveles. Existen otras estrategias irónicas en relación con la cultura libresco-humanista mucho más sutiles y engañosas. Un caso muy interesante es el de las citas latinas que profiere el amigo.

En lo de citar en las márgenes los libros y autores [...], no hay más sino hacer, de manera que venga a pelo [...], como será poner, tratando de libertad y cautiverio:

Non bene pro toto libertas venditur auro.

Y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo. Si tratádes del poder de la muerte, acudir luego con:

*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas,
regumque turres.*

[...] entraros luego al punto por la Escritura Divina, que lo podéis hacer con tantico de curiosidad, y decir las palabras, por lo menos, del mismo Dios: *Ego autem dico vobis*:

diligite inimicos vestros. Si tratáredes de malos pensamientos, acudid con el Evangelio: *De corde exeunt cogitationes malae*. Si de la inestabilidad de los amigos, ahí está Catón, que os dará su dístico:

*Donec eris felix, multos numerabis amicos,
tempora si fuerint nubila, solus eris* (*Q*, I, prólogo: 14-15).

De la primera de ellas,⁷⁸ afirma que el autor es Horacio cuando se trata de un fragmento de las *Esópicas*. En medio del despliegue de pretensiones intelectuales, el amigo, en este fragmento, hace un pequeño guiño al lector al sugerir que “Y luego, en el margen, citar a Horacio o a quien lo dijo [...]” Lo que importa es contar con la referencia, no la precisión. En la segunda cita,⁷⁹ el personaje olvida identificar al autor cuando en este caso, efectivamente, se trata de Horacio. La tercera referencia la adjudica a Catón cuando la autoridad es Ovidio. Estamos hablando de tres errores consecutivos u omisiones en relación con la ostentación de cultura grecolatina en la elaboración de un prólogo que, supuestamente, quitaba el sueño al autor. Además, por si no fuera clara la ironía, en las referencias bíblicas no hay ningún tipo de confusión. Para finalizar la propuesta, el amigo remata afirmando que con estas prácticas “os tendrán siquiera por gramático [...]” (*Q*, I, prólogo: 15).

La intención irónica de este tipo de supuestos deslices intelectuales pasó desapercibida incluso hasta el siglo xx. De hecho, algunos filólogos consideraron que Cervantes fue descuidado en su referencialidad o en su disposición para el plagio en la dedicatoria, que todo esto fue muestra de su ingenio lego y su candidez intelectual.

A la luz de todos estos juegos e imposturas, se ilumina otro posible “error” o ironía erudita en los paratextos del *Quijote*. Como ya lo ha identificado la crítica, “la dedicatoria está zurcida, línea a línea, con retazos de la que Fernando de Herrera puso al frente de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (1580) [...]” (Rico, en *Q*, I, Preliminares: 7, n. a la dedicatoria). Algunos han afirmado que este caso se trata sin más de un plagio.

Tantos guiños relacionados a la institución literaria y editorial nos permiten pensar que la imitación casi literal, demasiado obvia, de la dedicatoria de Fernando de Herrera en sus *Comentarios* en la de Cervantes en el *Quijote*, puede tener intenciones un poco más complejas y artísticas que la mera realización de un trámite. Elias Rivers fue uno de los primeros en identificar un posible juego: “[...] in Part I (1605) of *Don Quijote*, Cervantes reveals a new ironic attitude of this

⁷⁸ En el aparato de notas de su edición, Rico propone la siguiente traducción: “No hay oro para pagar suficientemente la venta de la libertad.”

⁷⁹ La traducción que sugiere Rico es la misma que la de F. Luis de León: “Que la muerte amarilla va igualmente / a la choza del pobre desvalido / y al alcázar del rey potente”.

style, first by plagiarizing from Herrera his perfectly periodic dedication consisting of a single long sentence [...]” (1974: 168). Por su parte, Stoopen señala que “nos percatamos de la sutil contradicción que contiene [la dedicatoria]; o sea, la disculpa de la desnudez de elegancia y erudición del *Quijote*, dicha en palabras de otro escritor, un gran poeta: un estupendo ejercicio para presentar la obra al lector como parte de ese mismo juego” (2002: 89).

La obra imitada –Los *Comentarios* de Herrera– no es ninguna rareza en su momento. Es uno de los libros más populares en la historia hispánica, y a cargo de uno de los poetas e intelectuales más respetados y celebrados. Además, Herrera es uno de los poetas favoritos de Cervantes, por tanto, está reproduciendo un preliminar de uno de sus intelectuales predilectos. Por otro lado, cabe considerar la poca flexibilidad que puede tener una dedicatoria en comparación con un prólogo. La dedicatoria tenía formas rígidas y burocráticas. Por tanto, el juego literario no podía ser tan osado como en el prólogo. En caso de que efectivamente se trate de un juego,⁸⁰ ya la dedicatoria, con todo y su natural limitación, participa del juego irónico en el que se ven comprometidas la institución cultural, los modelos artísticos y los géneros.

Si el lector inocente pasa por alto estas anomalías –las confusiones en las citas latinas, el supuesto plagio o la aplastante parodia a los recursos de la erudición–, y no detecta las marcas o “errores” referenciales, quedará demostrada la eficacia de la propuesta del amigo, así como la impostura del sistema cultural. Por el contrario, si detecta las inconsistencias y participa del juego, será entonces un cómplice de la ironía cervantina. Comenzará desde aquí la experiencia de lectura de una obra problemática y moderna.

La afirmación primera de que el *Quijote* y su presentación están libres de erudición se sospecha ya falsa a estas alturas. Tan sólo en el fragmento citado en el que el amigo enlista los posibles relatos clásicos que se pueden intercalar, así como en la sección de los “latinacos”, la referencialidad clásica se desborda sin aparente rigor. Como “sin querer” aparecen a lo largo del prólogo los nombres de Aristóteles, San Basilio, Cicerón, León Hebreo, Plutarco, Julio César, Virgilio, Ovidio, Horacio, Homero.

El texto mismo incurre en las imposturas ahí ironizadas: se adorna con citas, abusa de la referencialidad, y, en todo caso, incurre en una imitación cercana al plagio. En la medida en la que las prerrogativas prologales se problematizan y se ironizan, los mismos requisitos se van despachando. Efectivamente, al final de cuentas, el prólogo tiene un aparato erudito sin mucho criterio, tal y como parece que deben ser los prólogos; no obstante, el requerimiento se desfuncionaliza. O

⁸⁰ Una de las teorías de este calco es que el editor de la novela se vio en la necesidad de copiar un texto que haya tenido a la mano frente a la urgencia de contar con una dedicatoria.

viceversa: en la medida en la que el texto desautoriza los usos de un prólogo, éste va cobrando forma y cumpliendo con sus propósitos. En cuanto *es*, desarticula lo que *debería*.

La ficcionalización y los mecanismos irónicos problematizan el asunto ahí tratado: el de la redacción del prólogo mismo. No obstante, esa exploración del tema no pretende ser una toma de postura definitiva. De hecho, sucede lo contrario. “Lo curioso del prólogo del primer *Quijote* es que no procede exactamente como una reflexión racional que aclare el sentido de la obra [...]” (Escudero, 2002: 181). Lo único que queda claro es que esos aspectos –la erudición, el uso indiscriminado del latín, la saturación referencial– contrastan con los valores ideológicos y estéticos de la obra. Al final del prólogo se sugieren algunos valores estéticos:

[...] no hay que andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzárades y fuera posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurcerlos (*Q*, I, prólogo: 18).

Hay, pues, una apuesta por la más cabal comunicación, así como por la integridad en contraste con las imposturas y las demandas de las instituciones culturales y sociales. Sin embargo, considero que detrás de toda esta ironización sobre la institución cultural inscrita en los entresijos del prólogo del *Quijote* hay una propuesta más compleja y más profunda: la de una representación problemática del mundo, en la que “lo sólido se desvanece”. Y como en el arte la forma es sentido, la ambigüedad y el equívoco como recurso sistemático del discurso envuelve una interpretación abierta del mundo. Esta ha sido una constante que la filosofía ha destacado sobre la ironía, la cual “entendida como percepción dual del mundo, es el germen de lo que Octavio Paz ha denominado la crítica de la modernidad. La ironía es, en este sentido, una profunda visión en el contexto de las cegueras del mundo. Visión que ve, en la aparente homogeneidad de lo real, pliegues y repliegues donde respiran y persisten otras realidades [...]” (Bravo, 1993: 65).

Para rematar, al prólogo le sigue una colección de poemas laudatorios a cargo de célebres personajes de todos conocidos, tal y como dictan las costumbres editoriales. No obstante, como bien sabemos, esos personajes son ficcionales; no sólo eso, algunos son animales y otros son hechiceras de obras inverosímiles. Lo que debería ser un cuerpo textual cuya función fuera darle renombre cultural y social a la obra, termina por ser un potenciador de la ficcionalización y la ironía previamente desplegada. “El resultado es la reproducción discursiva de aspectos básicos del modelo canonizado y la consiguiente subversión del mismo gracias

a la diestra utilización de su propio arsenal de recursos [...]” (Estévez Molinero, 2004: 13). Por si esto fuera poco, además, ofrece una muestra de la naturaleza artística de la obra con la que el lector está a punto de entrar en contacto, la novela en sí. Estévez Molinero reflexiona:

[...] debemos inferir que Cervantes reproduce preliminarmente algunas de las estrategias más eficaces con que ha urdido la construcción novelesca y que, siendo este paratexto la última palabra del autor y la primera información para el lector, aquél está facilitando a éste algunas de las claves más sutiles para mejor recorrer el espacio textual. Me refiero, junto a otros procedimientos técnicos ya mencionados (parodia, ironía, humor...), al perspectivismo múltiple y el relativismo subsiguiente, así como el diestro empleo del diálogo (y de la dialogización de lenguajes distintos) (2004: 15).

Ahora bien, los elementos desestabilizados por la ironía, el perspectivismo y el diálogo, como serían la erudición, la cita oscura, el aparato crítico y las autoridades, atañen directamente al tema aquí tratado. Son aspectos que de una u otra manera se aprovechan de la herencia humanista al explotar el clasicismo como canon privilegiado, las fuentes, o las prácticas intelectuales e institucionales que esa tradición supone.

Esto podría llevarnos a pensar que el texto de Cervantes asume consciente o inconscientemente un antihumanismo en relación con el abuso de los hallazgos del movimiento. En una primera etapa del Humanismo, la reasimilación de la tradición clásica significó para Europa su reinención cultural, política y religiosa. Sin embargo, conforme esos recursos fueron normalizándose, su utilización se automatizó perdiendo su filo y su poder provocador. En los peores casos, las conquistas del Humanismo devinieron, justamente, en institución, en lugar común, en deber ser, en certidumbre. De aquí que sea necesario el arte para la desautomatización. Eso es lo que hace Cervantes.

Sin embargo, detrás de esta crítica a la institución cultural y a los abusos del Humanismo, representadas por el género del prólogo, reverbera justamente la obra del humanista más polémico e incómodo de la Europa renacentista. Erasmo es la sombra intertextual que está detrás de la denuncia de la impostura cultural en general y humanista en particular. El antecedente directo de esta crítica a los excesos del Humanismo es el *Elogio de la locura*, precisamente, una de las obras modélicas del pensamiento humanista.

En general, el tema de la presencia de Erasmo es uno de los aspectos que más tinta ha derramado al respecto de la cultura áurea, y no voy aquí a resumir lo dicho en obras clásicas. No obstante, cabe hacer algunos apuntes. Tal y como han suscrito muchos filólogos e historiadores, hablar del influjo de Erasmo en el pensamiento español es complicado por las polémicas religiosas y por el

confinamiento de su obra. Por ello, aunque exista erasmismo en autores hispánicos o en Cervantes en particular, no ha sido fácil desarrollar el tema dado que su nombre era impronunciable en el contexto contrarreformista. Sin embargo, los esfuerzos por identificar su influencia en el ámbito español han dado valiosos frutos.⁸¹

Si las obras de Erasmo en las que se comentan obras grecolatinas –*Adagios*– o en las que se proclama un cristianismo personal y congruente –*Enquiridion*– fueron proscritas, qué cabe esperar del *Elogio de la locura* dado su evidente componente anticlerical. De hecho, hasta hace no mucho la reflexión y la investigación al respecto de la presencia de Erasmo en España prácticamente no tomaba en cuenta el *Elogio*. Su recepción en la Península no pasaba de ser una hipótesis.

Las aportaciones de Antonio Vilanova han sido concluyentes. En 1953 editó la *Censura de la locura humana y excelencias della* de Jerónimo de Mondragón. Esta obra (de la que sólo se conoce un ejemplar), publicada en 1598, apenas siete años antes del *Quijote*, “constituye la comprobación más fehaciente del enorme influjo que ejerció la famosa sátira erasmista en las letras españolas con posteridad a su prohibición en el Índice de 1559” (Vilanova, en “Introducción” a Mondragón, 1953: 14). Buena parte de sus fragmentos son directas traducciones, además de mencionar su nombre en el capítulo tercero. En resumen, “es un ejemplario anecdótico de historias de locos, extraídas de toda clase de fuentes antiguas y modernas, seguido de una adaptación castellana del *Moriae Encomium* de Erasmo, depurada de todos los resabios de heterodoxia y de sus irreverencias contra los clérigos y la vida religiosa” (Vilanova, en “Introducción” a Mondragón, 1953: 30).

Si bien la obra se basó en el *Elogio*, renuncia a todos aquellos aspectos que resultan comprometedores tales como la ambigüedad, el sentido enteramente irónico de la obra en su conjunto, así como la sátira clerical y espiritual. Incluso, el crítico Ronald Sturtz declara que “cuando Mondragón imita la corteza erasmiana sin adentrarse en el meollo, no es un caso de «erasmismo sin Erasmo», sino, paradójicamente, de «Erasmo sin erasmismo»” (Sturtz, 1976: 356). De una forma u otra, la *Censura de la locura humana...* viene a ser un testimonio concluyente de la presencia del *Elogio* en el ambiente intelectual hispánico a finales del siglo XVI y principios del XVII.

A esto hay que agregar que apenas en 2012 se descubrió en el Museo Histórico Judío de Ámsterdam la traducción al español más antigua del *Elogio de la locura*: “El museo menciona asimismo la teoría de expertos en lingüística que

⁸¹ A partir de la monumental obra de *Erasmo y España* de M. Bataillon ([1937]1996), quiero destacar el trabajo de Vilanova (1965 y 1987), la edición del libro de Mondragón (1953). Fue también indispensable el artículo de Sturtz (1976), en el que pasa lista a las obras hispánicas en las que ha sido más clara la presencia de Erasmo.

relacionan esta traducción española con una impresión anterior del *Elogio*, del siglo XVI y dada por perdida. Ello explicaría las menciones a la obra hechas en la novela anónima española *El lazarillo de Tormes*, cuya edición más antigua data de 1554” (Ferrer, 2012). Así, no queda duda de la persistencia del *Elogio* en el repertorio intelectual de la España tanto renacentista como barroca.

Pero esto Vilanova no lo sabía en 1953. No obstante, a la luz de su hallazgo de la *Censura*, encuentra ya incontrovertible la influencia de Erasmo en la obra de Cervantes e insiste en su Humanismo juvenil:

Sería absurdo imaginar que un escritor al que el Maestro López de Hoyos, catedrático de Humanidades de la villa de Madrid, llamaba siendo estudiante su «amado y caro discípulo», era incapaz de leer un texto en latín y enterarse de su contenido. Cervantes, discípulo de humanidades de un maestro erasmista, tuvo desde su juventud mayores estímulos y ocasiones más propicias que ninguno de sus contemporáneos para leer a Erasmo en el texto original, sin duda perseguido con menos rigor que las traducciones en lengua vulgar, y para esclarecer todas las dificultades que pudiera suscitar su lectura en la intimidad y el diálogo con su maestro López de Hoyos (Vilanova, en “Introducción” a Mondragón, 1953: 22).

La clave de esta presencia la encontró el investigador una década más tarde (Vilanova, 1965), al identificar paralelismos textuales, temáticos e ideológicos entre el prólogo del *Quijote* y el *Elogio de la locura*. Sin ánimo de reproducir todo lo señalado por el investigador destaco algunos rasgos importantes para el propósito de esta investigación.

En relación con los paralelismos textuales, en el *Quijote* encontramos la siguiente afirmación que ha desconcertado a no pocos: “[...] aunque parezco padre, soy padrastra de don Quijote, no quiero irme a la corriente al uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros lo hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres [...]” (*Q*, I, prólogo: 10). Mientras que para algunos críticos la idea del autor como padrastra de la obra obedece a la supuesta autoría de Cide Hamete Benengeli⁸², la comparación con el *Elogio* nos sugiere otra interpretación menos complicada y más relacionada con el tono del prólogo: “Aún así, la Naturaleza, más madrastra que madre en no pocos aspectos, ha sembrado en el carácter de los mortales, especialmente en el de los poco juiciosos, el defecto de que cada uno se aflija con lo suyo y sienta admiración por lo ajeno” (Erasmo, 2014: 170).⁸³

⁸² “Pues la historia de DQ se finge real y narrada en los «anales de la Mancha», por Cide Hamete Benengeli o por otros autores” (Rico, en *Q*, I, Prólogo: 10, n. 12).

⁸³ Vilanova usó la traducción de J. Puyol de 1917 del *Elogio*. Por mi parte, utilizo la edición de Erasmo (2014) de Bayod y Parellada, la cual considero más moderna, clara y anotada.

Pero más importante aún es la consonancia temática e ideológica entre las obras en relación con el abuso de la erudición, las pretensiones culturales o la saturación referencial. Por ejemplo, mientras Cervantes recrimina la falta de alabanzas ajenas, escribe Erasmo: “Pero lo más divertido es cuando, intercambiando cartas, poemas y encomios, se alaban mutuamente, de estúpido a estúpido, de ignorante a ignorante. Éste, a tenor de las alabanzas de aquél, sobrepasa a Alceo; aquél, a tenor de las de éste, a Calímaco. Aquél es, a ojos de éste, superior a Marco Tulio Cicerón; éste es, a los de aquél, más sabio que Platón” (Erasmo, 2014: 212).

Recordemos también el gesto de encargar a personajes célebres los poemas laudatorios. La *Moria* erasmiana decreta que “[...] yo creo que obrar así [autoadularse] sería un poco más modesto que aquello que por lo general hace el común de los hombres distinguidos y sabios, los cuales, por un pudor mal entendido, suelen sobornar a cualquier retórico adulador o a un poeta garrulo, composiciones laudatorias dedicadas a ellos, es decir, puros y simples embustes” (Erasmo, 2014: 151).

Otro ejemplo representativo e ilustrador. La forma más fácil de alardear erudición es la cita en una lengua clásica, artilugio que usa Cervantes de manera “errónea” tal y como aquí señalé. Sobre ello, también la *Estulticia* tiene su opinión. La cita sorprende por su consonancia con el prólogo cervantino:

Me parece adecuado imitar en esto a los maestros retóricos de nuestros días, que creen ser ni más ni menos que dioses, si pueden mostrar, como las sanguijuelas, dos lenguas, y que consideran gran hazaña engarzar en sus discursos en latín algunas palabrejas griegas, a manera de mosaico, aunque el lugar no sea el más a propósito para ello. Luego, si les faltan términos exóticos, arrancan de ajados pergaminos cuatro o cinco palabras arcaicas, con las que ofuscar al lector, de modo que, quienes no lo entiendan, sientan mayor admiración por el preciso hecho de no entenderlo (2014: 153).

Recordemos el prólogo de Lope y su saturación de latines, así como el tono de suficiencia. Erasmo ya había advertido sobre este abuso, y Cervantes lo practica de forma paródica.

En el libro *L* del *Elogio* encontramos sugerida la idea de una colección de poemas de autoría fantástica:

Pero, por Dios inmortal, ¿qué otra cosa sino nombres [de autores forasteros y exóticos] son esos nombres? Por otro lado, bien pocos individuos van a conocerlos, si se tiene en cuenta la vasta extensión del mundo, y aún muchos menos van a alabarlos, habida cuenta de lo distintos que son los gustos de los ignorantes. ¿Qué decir de cuando los nombres son imaginarios o están sacados de libros de autores antiguos? (2014: 212).

En el *Quijote*, ¿qué nombres son esos de Urganda, Amadís, Oriana, Belianís, Gandalín y Orlando? Cervantes explota esta idea y la lleva más lejos. Los

“autores” de estos poemas no pertenecen a lo más prestigioso de la cultura occidental. No ennoblecen al libro. No sólo son autorías falsas, el ámbito del que se extraen desafía los valores culturales y morales de un paratexto que, supuestamente, busca la benevolencia del lector.

Por último, acerca de la consideración de que la imitación de Cervantes en la dedicatoria al duque de Béjar es parte de un juego, también el *Elogio* reflexiona al respecto: “Pero más larga la saben los que publican como propios los escritos ajenos y traspasan hacia sí, por medio de palabras, una gloria conseguida por otros a costa de gran esfuerzo, convencidos, al parecer, de que, aun si son acusados insistentemente de plagio, saldrán beneficiados, de todos modos, durante algún tiempo” (2014: 212). Cervantes lo hace de forma tan “atropellada” y transparente que copia un texto de todos conocido en las primeras páginas del ejemplar.

De tal manera, el texto de Erasmo pone en evidencia hábitos intelectuales pretenciosos que, para principios del siglo XVII, se habían generalizado. Tal es el caso de Lope, el escritor más popular y prolífico del momento. Cervantes, por su parte, hace caso de cada una de las prerrogativas impuestas por la tradición y criticadas por Erasmo en un sentido sistemáticamente irónico, y en un tono análogo al del *Elogio de la locura*.

Aunque la relación intertextual entre el prólogo y la obra de Erasmo no pueda afirmarse con absoluta seguridad, su sintonía es manifiesta y casi inexplicable de otro modo. Están en la misma tonalidad y en el mismo compás. Sirve como ejemplo la *Censura humana* de Mondragón. Aunque ésta cite y traduzca el *Elogio*, no se involucra ni se compromete con el pensamiento satírico del humanista holandés. La relación intertextual es débil en cuanto a que la obra-hipotexto no invade en su centro la propuesta general de la otra —el hipertexto. No hay una alteración profunda del pensamiento a partir del cruce entre propuestas. Por el contrario, el prólogo de Cervantes, aunque en términos formales y literales se desentiende de Erasmo, en términos ideológicos, en el tono, en los recursos, en los temas y en la visión irónica del mundo, comulga con el espíritu de la *Moria*.

C. LA RECONQUISTA IRÓNICA DEL HUMANISMO CERVANTINO

La forma en la que el arte cervantino se relacionó con el clasicismo humanista en el lapso que va de *La Galatea-Numancia* (años ochenta del siglo XVI) a la primera parte del *Quijote* (1605) dio un vuelco. La sola elección de los géneros es elocuente. La tragedia y la ficción bucólica no pueden ser concebidas al margen de lo grecolatino. Su sola evocación es sinónimo de tradición clásica. Además, son géneros que tuvieron particular desarrollo en el Renacimiento en función de la reelaboración y reapropiación que de ellos hizo el Humanismo. De hecho, la

incursión de Cervantes fue muy oportuna. Sucedió en el momento en el que se esperaba la consolidación de dichos géneros en lenguas romances.

Por el contrario, esa ficción-extensa-realista-en-prosa-problemática-dialógica (o lo que va a ser siglos más tarde conocido llanamente como novela) es una forma bastarda de la literatura. Su principal hipotexto son los libros de caballerías, textos vilipendiados como entretenimiento vano, inverosímil, sin ascendencia clásica. Pero el *Quijote* es todavía más anómalo: no es ni siquiera un libro de caballerías. El género que se está inaugurando no cuenta con aval clásico, preceptivos, ni modelos —ni siquiera la novela bizantina le fue útil para legitimarse. Se trata de una apuesta ilegítima por partida doble.

Tenemos, asimismo, la perspectiva problemática e irónica. Si bien en *La Galatea* hay importantes elementos que desestabilizan el género poniendo en evidencia sus andamios estructurales, temáticos e ideológicos, la obra no deja de ser como tal una obra pastoril de raigambre virgiliana. El registro, con todo e ironía, no termina de abandonar el tono idílico. Sus temas, aunque problematizados metatextualmente, nunca dejan de ser el amor, la naturaleza y la poesía. Y en cuanto a la visión de mundo, sus “incorrecciones” no dejan de ser fugas momentáneas de la Arcadia. Asimismo, aunque el heroísmo hispánico en la *Numancia* es ambiguo en cuanto a su identificación con los celtíberos o con los romanos, la tragedia cervantina es la representación épica de una hazaña histórica, mítica y fundacional.

Por el contrario, cada uno de los elementos que el *Quijote* toca son desestabilizados y relativizados: la ficción caballescica, la poesía petrarquista, el idealismo, el héroe, la erudición, la función del narrador, el autor, la obra misma, así como las aportaciones y el pensamiento humanistas. En general, la ironía puede limitarse a ser un mero recurso para burlarse de un objeto en particular, o bien, en el otro extremo, puede erigirse como el *modus operandi* de toda una representación de mundo. Las obras que siguen este camino, a juicio de Pere Ballart, “se proponen abrir el suelo a los pies del lector y que éste se asome al abismo de sus incertidumbres, a lo ignoto de nuestro destino de seres temporales” (Ballart, 1994: 321). Este es el camino que toma el arte cervantino en el siglo XVII.

El prólogo al *Quijote*, como umbral entre la paratextualidad y el objeto artístico, es el simulacro de lo que va a ser la obra en conjunto. De hecho, en este caso, es tal el compromiso y la imbricación con la obra literaria que la condición paratextual del texto es un mero atavismo formal. Su poética es ya la de la novela moderna.

Cervantes recibe a su lector con una representación casi icónica de lo que es la ironía. El texto establece sus coordenadas culturales a partir de las cuales entabla un diálogo con su tradición —la del prólogo barroco—. El debate implícito renuncia a la confrontación o a la descalificación. El texto juega el papel del *eiron*. Ese falso tonto de la comedia griega, que en su aparente insuficiencia delata las

incongruencias de la autocomplacencia y la pretensión, termina por encarnarse en las líneas del prólogo del *Quijote*, y por poner en entredicho las imposturas del sistema cultural. Ese horizonte cultural que aquí se delata incongruente y absurdo se construyó en buena medida gracias a las contribuciones humanistas. Por tanto, el Humanismo, en su versión menos polémica y propositiva, es aquí degradado.

Es de esta forma que la obra cervantina, en el intervalo de apenas veinte años, ofrece la panorámica completa de un proceso que va de la asimilación de reputadas tradiciones y el dominio artístico de sus expresiones a la apuesta crítica, al distanciamiento irónico y la desestabilización de la tradición.

Sin embargo, esa problematización del Humanismo estaba ya en el cuerpo del Humanismo mismo. Se presume que la obra más satírica de Erasmo es el antecedente directo del juego irónico que se desarrolla en el prólogo al *Quijote*. Cervantes, a estas alturas de su proceso creativo, toma del Humanismo no solamente los recursos más inmediatos sino sus perspectivas más críticas.

Tal y como he insistido aquí, el Humanismo tuvo un doble rostro; por un lado, su vertiente limitada al clasicismo y la filología, y, por el otro, su versión más polémica, infiltrada en lo más profundo del pensamiento político, religioso y filosófico. Una no canceló necesariamente a la otra. Por el contrario, la segunda fue consecuencia directa de la primera. Es decir, se trata más bien de extremos y gradaciones. Pues bien, Cervantes, en una primera etapa, privilegió el Humanismo clasicista-filológico al cultivar géneros que implicaron la apropiación de tradiciones que privilegiaban la intertextualidad grecolatina. Veinte años después, justamente esa cultura libresca, referencialmente saturada, y legitimada a partir de modelos de prestigio, es puesta en entredicho. El prólogo podría pasar por “antihumanista” si consideráramos al Humanismo limitado a su vertiente meramente erudita. No obstante, Cervantes termina por ser profundamente humanista si atendemos las propuestas más reflexivas y críticas del movimiento, si caracterizamos al Humanismo a partir de sus consecuencias más profundas para la cultura occidental. Se trata aquí de ese Humanismo que permitió la lectura equívoca y ambigua del mundo gracias a su atención al *logos*, así como al distanciamiento que significó su empeño por comprender la Antigüedad en su especificidad cultural e histórica.

A la luz de esta comparación entre dos momentos de la escritura de Cervantes (años 80 del siglo XVI y 1605), el poema del túmulo a la muerte de Felipe II resulta revelador, pues en él se delata el incipiente desencanto por la institución, misma que en este caso está encarnada en las celebraciones oficiales y en una artificial construcción. El extraño soneto resulta en un engarce entre la asimilación, apropiación y participación de la tradición, y una perspectiva desengañada y perspectivista.

Si trasladamos ese papel institucional representado en el t mulo a todo el sistema cultural con sus tradiciones, criterios de prestigio, y prácticas, tenemos que ya desde finales del siglo XVI Cervantes pone en marcha una revisión problemática de la realidad, que se pondr  de manifiesto en el prólogo del *Quijote*. En sus pocas páginas se representa una modernidad literaria que terminará de desplegarse a lo largo de toda la obra, así como en el resto de títulos que saldrán a la luz durante los próximos diez años.

Para terminar este capítulo quisiera hacer una reflexión de conjunto acerca del *Quijote* en general, la filosofía del Humanismo y la Modernidad. Tal y como ya lo mencion  de manera pormenorizada en el primer capítulo, el Humanismo privilegió el discurso como elemento central de su *episteme*. Su contraparte, la Escolástica, tenía en el centro de su interés la *res*, cuya manifestación última era Dios. La centralidad del *logos* para el pensamiento renacentista por medio de la introducción de los hallazgos humanistas tuvo repercusiones mayúsculas. El lenguaje y su naturaleza pusieron en evidencia la inestabilidad del universo del hombre. Ambigüedad, polifonía, sinonimia, ironía, así como la distancia cultural identificada en la traducción de obras lejanas en tiempo y espacio, fueron sólo algunos de los fenómenos del lenguaje que atentaron contra la imagen tradicional del mundo.

Ese mundo era semejante a sí mismo. A partir de distintas formas de relacionarse, los elementos de la realidad y el lenguaje se correspondían, y hacían sentido sobre sí mismos. Se trata de una *episteme* en la que el lenguaje “es una cosa opaca, misteriosa, cerrada sobre sí misma [...], que se mezcla aquí o all  con las figuras del mundo y se enreda en ellas: tanto y tan bien que, todas juntas, forman una red de marcas en la que cada una puede desempeñar [...] en relación con todas las demás, el papel de contenido o de signo, de secreto o de indicio” (Foucault, 2010: 52-53).

Para Foucault, la modernidad supuso la fractura del pacto entre las partes del mundo, así como entre las palabras y sus referentes. Tendiendo un puente entre lo que señala el filósofo francés y lo aquí tratado, podemos afirmar que la epistemología humanista fue cómplice en el colapso de ese universo cerrado que proponía la Escolástica y que, a decir también de Huizinga (2008), y con las salvedades que conlleva toda generalización, constituía la imagen del mundo medieval: radicalmente jerárquica, y anhelante de unicidad y trascendencia.

En *Las palabras y las cosas*, se ilustran los orígenes de esta nueva *episteme* justamente con *Las meninas* y con *Don Quijote*:

Con todas sus vueltas y revueltas, las aventuras de Don Quijote trazan el límite: en ellas terminan los juegos antiguos de la semejanza y de los signos; all  se anudan nuevas relaciones. Don Quijote [...] es el héroe de lo Mismo. [...] Las novelas de

caballerías escribieron de una vez por todas la prescripción de su aventura. Y cada episodio, cada decisión, cada hazaña serán signos de que Don Quijote es, en efecto, semejante a todos los signos que ha calcado. Pero si quiere ser semejante a ellos, tiene que probarlos, porque los signos (legibles) no se asemejan ya a los seres (visibles) (Foucault, 2010: 63).

Aquí se delinea la fractura entre las dos representaciones de mundo: la grieta formada por el contraste entre el deseo y la realidad de la cual surge el afluente de una ironía que inunda todo el libro.

En la medida en la que el *Quijote* es una apuesta problemática, irónica y errática de raíz, en ella reverbera ya la voz de una modernidad balbuceante. Pero justamente por su carácter inaugural, es que en el núcleo de la propuesta se escuchan los estertores de ese mundo semejante a sí mismo. Podemos afirmar que el Humanismo, con su dosis de inestabilidad a partir del interés por el discurso, abonó en este relevo de representaciones de mundo. Y el tránsito entre ese mundo agónico y la incipiente experiencia sin nombre de la modernidad tuvo su expresión narrativa en el *Quijote*; y su prólogo, siendo síntesis y epílogo del proceso creativo, su formulación sintética: su bosquejo.

IV. EL HUMANISMO DELIRANTE: VIDRIERA Y “EL PRIMO”

En vista de la cercanía temporal entre las publicaciones del *Viaje del Parnaso*, la treintena de obras dramáticas, las doce novelas ejemplares, la segunda parte del *Quijote* y el *Persiles*, el análisis diacrónico de la obra cervantina exige cautela metodológica. Por si esta situación no se sospechara compleja, hay que tomar en cuenta que algunas de estas obras fueron concebidas alrededor de 1605, por lo que se puede agregar a la ecuación el primer *Quijote*. Me explico. Por ejemplo, el proceso creativo de las *Novelas ejemplares* se remonta desde los años inmediatamente anteriores a la redacción del *Quijote* de 1605 hasta su publicación, en 1613. Por tanto, la colección de relatos cervantinos fue puliéndose a lo largo de toda una década. A la par que el escritor engarzaba su colección de relatos, le va dando también forma a la segunda parte del *Quijote*, cuya publicación es cercana a la de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Además, para el momento de la muerte del escritor, sólo un año más tarde, tiene casi preparada la obra que le supone la entrada al Olimpo de la tradición occidental, el *Persiles*. Esto quiere decir que las obras posteriores a 1605, cuya publicación se concentra en los años 1613-1617, o formaron parte de un mismo proceso creativo, o, al menos, compartieron o intercalaron ciclos de gestación. La publicación de obras tan vastas, ambiciosas y variadas en un periodo tan breve sólo puede explicarse si consideramos que su desarrollo tuvo lugar desde 1605 hasta la muerte del escritor.

Esto no significa que haya que tratar esa obra tardía como un todo unitario, ya que ella misma genera sus propios conjuntos. Es evidente la relación temática y estilística entre *La española inglesa*, *El amante liberal* y *El Persiles*. Cabría destacar la exploración de una literatura de corte más “realista” en buena parte del *Quijote* de 1615, en *Rinconete y Cortadillo*, o *Pedro de Urdemalas*, así como en casi todos los entremeses. La influencia clasicista-lucianesca-menipea está presente en *El viaje del Parnaso*, el *Coloquio de los perros* o el episodio de la Cueva

de Montesinos. Y temáticamente, es una obviedad el paralelismo argumentativo de la comedia de *La casa de los celos* con la novela de *El celoso extremeño*, por mencionar el caso más evidente de proximidad temática entre géneros distintos. En muchos de estos casos, si bien resulta muy arriesgado asegurar una simultaneidad creativa, sí podemos hablar de vínculos conceptuales o artísticos. Dado este panorama, a primera vista abrumador, los textos reclaman su lugar particular en el corpus de la obra cervantina y establecen entre sí vasos comunicantes independientemente del volumen en el que se encuentren o de la fecha de publicación, o, incluso, de su fecha de producción.

En este sentido, tanto el *Quijote* de 1605 como el de 1615 establecen varios puntos de contacto con una de las *Novelas ejemplares* en particular: *El licenciado Vidriera*. La intertextualidad con Erasmo o el papel que juega la locura son sólo algunos de los puntos en los que se intersectan algunos episodios de la obra maestra de Cervantes y la novela ejemplar. Entre estos aspectos está el Humanismo, mismo que ha cobrado carta de residencia en el perfil artístico de Cervantes, y que, sobre todo, se ha convertido en materia de crítica y distanciamiento.

A. EL *LICENCIADO VIDRIERA*: EL DELIRIO TRANSGRESOR

El licenciado Vidriera presume un paralelismo artístico con el *Quijote* que obliga a la consideración de que su producción es muy próxima a 1605. Si, como ya lo señalé, el Prólogo fue escrito por esas fechas, hablaríamos de que los dos textos se produjeron desde un temperamento atento a las mismas ideas. Así, mientras el Prólogo es la representación del ejercicio de la escritura, el personaje de la *novella* ejemplar es la narración vital de un intelectual, y ese intelectual es un melancólico humanista delirante.

La novela se estructura en tres etapas (Ruiz, 1985). En cada una de ellas, el personaje cuenta con un distinto nombre: Tomás Rodaja, Licenciado Vidriera y Licenciado Rueda. Se puede identificar un proceso de maduración en cuanto a que Rodaja es diminutivo de Rueda, por lo que se “transparenta” el desarrollo al que el personaje se vio sometido. En cada una de estas etapas, ¿es posible identificar rasgos prototípicos del perfil humanista? De ser así, ¿cuáles son? En la construcción literaria y el discurso del personaje, ¿se vislumbran ideales proclamados por el movimiento de origen italiano? Para responder estas preguntas, identifico y analizo los aspectos humanistas positivos del personaje; es decir, aquellos elementos que dibujan un retrato icónico del humanista. En segundo lugar, analizo la representación crítica del Humanismo, puesto que no se trata de un retrato ejemplar.

1. *El quehacer humanista*

Los primeros elementos que se destacan en la caracterización del protagonista de la novela son su deseo de formarse intelectualmente, así como su misterioso origen: “[...] el muchacho respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado, y que iba a la ciudad de Salamanca a buscar un amo a quien servir, por sólo que le diese estudio” (*LV*: 103). Tomás no tiene pasado, y si lo tiene está decidido a ocultarlo. “[...] no está conforme con su procedencia [...]”. ¿Cómo desea el protagonista superar ese origen? Dándole honra a sus padres y a su tierra, a través de la fama de sus estudios” (Lizama Améstica, 1984: 75). La primera suposición es la de adivinar un origen indigno, que el lugar social en el que le tocó nacer es incompatible con sus propósitos, que no quiere que su antecedente condicione su vida. En cualquier caso, destaca la desestimación de la ascendencia como factor de determinación social y existencial, así como el papel que tiene la formación intelectual para dicho propósito: por voluntad, decide ser nadie, y desde ahí construirse.

En este planteamiento narrativo está cifrado uno de los ideales más caros para el Humanismo, y de mayores repercusiones para la conciencia occidental y la modernidad. Se trata de una concepción de la vida en la que el hombre se determina a partir de su conciencia y voluntad, y su principal herramienta es el discurso, el *logos*. En la *Oratio de hominis dignitate* de Pico de la Mirándola leemos las siguientes palabras de Dios a su creación:

No te he dado, Adán, ni un puesto determinado, ni un aspecto tuyo propio, ni prerrogativa alguna para que el lugar, el aspecto, las prerrogativas que tú desees, todo eso precisamente, según tu deseo y tu consejo, lo obtengas y lo conserves. [...] En el hombre naciente, el padre coloca semillas de todas las especies y gérmenes de toda vida. Y, según como cada cual las cultive, crecerán y darán en él sus frutos (Pico della Mirandola, *apud* Garin, 2012: 96).

Por su parte, en el *De sensu rerum* de Campanella se identifica la misma idea con la insistencia en el papel que juega el discurso en la formación del individuo, es decir, en su capacidad para asimilar el *logos*, y producir con él una obra nueva:

Cuando el hombre discurre, piensa por encima del sol, y luego más arriba, y luego fuera del cielo, y luego sobre más mundos, infinitamente, como discurren los epicúreos. [...] Que los animales no tengan tan grande discurso, se ve porque de tal discurso ha nacido el conocimiento del Dios infinito [...]. Además de eso, no está en la naturaleza de las cosas pensar en lo que no conviene por naturaleza, sino que todas tienden a conservarse en la vida que les ha correspondido (Campanella, *apud* Garin, 2012: 98-100).

En las primeras líneas de la obra, Tomás rechaza con todas sus fuerzas esa “conservación en la vida que le ha correspondido”. El medio para su autoconstrucción es el discurso, las letras “humanas” y el estudio del derecho. Tomás emprende su tarea, y “en ocho años que estuvo con ellos se hizo tan famoso en la universidad por su buen ingenio y notable habilidad [...]” (LV: 104). Su voluntad y competencia lo llevaron a sobresalir y a tener un futuro propio.

Para este periodo de formación sus lecturas debieron ser abundantes y sustanciosas. Stanislav Zimic las identifica y deduce que:

Por todas las contestaciones y observaciones de Tomás, se pueden a veces especificar y, otras, por lo menos adivinar «los muchos libros» y autores que leyó: poetas clásicos (leídos en latín) y modernos; filósofos idealistas, racionalistas, cínicos, estoicos; textos sagrados, bíblicos, evangélicos; tratados históricos, geográficos, «sociológicos», poéticos, teóricos literarios, morales, didácticos, satíricos; refraneros, literatura apotegmática, «costumbrista», folklore... para mencionar sólo lo más evidente con que se formó su muy vasta, multifacética y refinada cultura (1996: 169).

En pocas palabras, es un aprendizaje típicamente humanista. Sin embargo, “Tomás no es un erudito mohoso de gabinete, sólo interesado en abstracciones librescas, sino un intelectual de típica actitud renacentista, es decir, de múltiples intereses humanistas, artísticos, científicos, abierto a toda significativa experiencia vital [...]” (Zimic, 1996: 173). De tal forma, no encuentra disparatado descansar de sus labores académicas para incursionar en el ámbito bélico, y, de paso, conocer las ciudades de Italia y de Flandes, centros neurálgicos de la cultura europea.

En cuanto al primer aspecto —la vida activa y polifacética—, resultan pertinentes las palabras que Coluccio Salutati, humanista formado en la escuela retórica de Petrarca, le dirige a un amigo: “No creas, ¡oh mi peregrino!, que huir de la gente, evitar la vista de las cosas placenteras, encerrarse en un claustro o apartarse a un yermo constituya el camino de la perfección” (Salutati, *apud* Garin, 2012: 139). Asimismo, el historiador Leonardo Bruni, autor de una *Historiae Florentini* en doce tomos, dibuja un perfil de Dante narrativamente muy cercano al de nuestro protagonista: “[...] él, joven y estimado, se halló en el ejército combatiendo vigorosamente y a caballo en primera línea, donde causó grave peligro [...]. Después de esa batalla volvió Dante a su casa, a los estudios a que se había dedicado antes [...]” (Bruni, *apud* Garin, 2012: 148). Tomás sigue cada uno de los pasos establecidos para configurarse según el perfil creado por el imaginario humanista.

Mención aparte merecen las líneas que el narrador dedica a las ciudades italianas, las cuales sobrepasan las dimensiones de cualquier inventario geográfico de las *Novelas ejemplares*. Se detiene a hablar de vinos, de la apariencia y porte

de los ciudadanos, de la arquitectura, los paisajes, de la Historia. Baste traer a colación la vista que ofrece de Roma:

Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza; y así como por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, así él sacó de Roma por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas, por sus magníficos pórticos y anfiteatros grandes, por su famoso y santo río, que siempre llena sus márgenes de aguas y las beatifica con las infinitas reliquias de cuerpos de mártires que en ellas tuvieron sepultura; por sus puentes, que parece que están mirando unas a otras, y por sus calles, que con sólo el nombre cobran autoridad sobre todas las de las otras ciudades del mundo: la vía Apia, la Flaminia, la Julia, con otras de este jaez (*LV*: 111).

Se detiene también en Venecia, en donde, a decir de Osterc, “el arte y la cultura alcanzaron en los siglos xv y xvi su auge con el humanista Aldo Manucio, Pietro Aretino, Pietro Bembo y los grandes pintores: Bellini, Tiziano, Tintoretto y otros” (1985: 196). Menciona también Florencia, Palermo o Nápoles, sede de la Academia Pontaniana, y la que, “a su parecer, y al de todos cuantos la han visto, [es] la mejor ciudad de Europa, y aun de todo el mundo” (*LV*: 112).

Aquí está presente la memoria de Cervantes y lo que significó para su formación la visita a las que en ese momento eran las capitales culturales de Occidente. A propósito de la importancia de Italia para la cultura europea en general, así como para la diseminación del Humanismo ahí gestado, pensemos en los casos de Cervantes y de Shakespeare. Para el escritor español, resulta evidente la importancia de las discusiones y hallazgos artísticos y filosóficos gestados en la península italiana. No sólo es el caso de Cervantes, la revolución poética garcilasiana es obra y gracia de la asimilación del petrarquismo. Podríamos pensar que se trata meramente de la asimilación de recursos formales, metafóricos o genéricos. Pero la materia nunca es inocente, y menos en el arte. En esa apropiación de recursos se filtró necesariamente una interpretación de la realidad con la que, en una u otra medida, comulgó el artista. Si no fuera así, no hubiera sido posible esa “afinidad electiva” tan acusada.

El caso de Shakespeare es un poco más pintoresco, y, aunque posiblemente falaz, muy representativo. La identidad del dramaturgo siempre se ha puesto en duda, por lo que se ha presumido que el artífice de *Hamlet* pudo ser Marlowe, Francis Bacon, un comerciante de provincias, un actor de Londres, una comunidad de escritores o Edward Vere, el conde de Oxford (Artiles, 2004). Este último personaje fue conocido en la corte como “el conde italiano” debido a sus inclinaciones intelectuales. La mayor contrargumentación a esta idea es que el conde murió en 1604. Sin embargo, los “oxfordianos” aseguran que el conde de Vere simuló su muerte para residir en Italia, y desde ahí escribir las obras maestras de Shakespeare. La

hipótesis ha dado material para numerosos libros y películas que exploran la idea con variable seriedad. Lo que me importa destacar es la pertinencia y la constancia de la “teoría oxfordiana” que descubre viable a un Shakespeare no sólo imbuido en la cultura italiana, sino que muchas de sus obras podrían haberse escrito en alguna de las ciudades que visitó Tomás antes de caer en su extraña locura.

Si bien es muy sugerente la reflexión y la especulación del papel de Italia en la vida y obra de Cervantes, en *El licenciado Vidriera* la presencia de lo italiano tiene una función específica, pues está inscrita en una ficción y sirve para caracterizar a un personaje. La visita de Tomás acentúa rasgos necesarios para su constitución. Para Cervantes resulta indispensable que un intelectual que va a citar con precisión obras clásicas y bíblicas, que va a asimilar movimientos filosóficos helénicos o que va a tener a su disposición la sabiduría aforística de la Antigüedad, camine por las calles de la ciudad eterna, contemple los canales de Venecia y respire el aire de las urbes en las que se dieron lugar muchos de los debates y de los hallazgos intelectuales que cambiaron la conciencia occidental. Es necesario, pues, que asimile intelectiva y sensorialmente el lugar de origen del Humanismo.

El protagonista cae en la locura y queda inconsciente. Cuando recobra el sentido, pierde el decoro. A partir de la nueva condición, el personaje despliega en voz directa su cultura y su universo referencial y lingüístico. Tomás, pues, se convierte en el licenciado Vidriera, una suerte de filósofo mendicante cuyo delirio consiste en creerse de vidrio: frágil y transparente. Su vocación es la argucia verbal, la provocación, el desenmascaramiento de imposturas sociales y la exposición de la frivolidad cortesana.

La actuación de Vidriera está salpicada de referencias clásicas y bíblicas tanto en lengua vulgar como en latín, lo que nos podría llevar a considerar que habría una burla a dichos usos, tal y como nos tiene acostumbrados Cervantes. No obstante, nos encontramos con una erudición legítima. No se trata del caso del “amigo” del Prólogo que recurre a una erudición impostada y fácil, de manual. El arsenal referencial de Vidriera se ejecuta con relativa precisión. Ni es obvio ni está basado en lugares comunes. Todo esto se justifica por su intensa formación en “letras humanas”, así como por su memoria prodigiosa. Además, a pesar de que sus motivaciones sean la incorrección o la provocación, paradójicamente, se trata de una erudición oportuna. Y más importante aún, la manera en la que usa esa información es la de un humanista en toda la extensión de la palabra, puesto que manipula los referentes, reinterpreta las citas, o bien, extrae interpretaciones audaces de su memoria erudita. Por ejemplo, cuando se le invita a reflexionar sobre poesía, Vidriera no escatima en hacer pleno uso de su capacidad argumentativa y referencial. Aquí un fragmento:

—Yo bien sé en lo que se debe estimar un buen poeta, porque se me acuerda aquellos versos de Ovidio que dicen:

*Cum ducum fuerunt olim Regnumque poeta:
Premiaque antiqui magna tulere chori
Santaque maiestas, et erat venerabile nomen
Vatibus; et large saepe dabantur opes.*

Y a menos se me olvida la alta calidad de los poetas, pues los llama Platón intérpretes de los dioses, y de ellos dice Ovidio:

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.

Y también dice:

At sacri vates, et Divum vocamus.

Esto se dice de los Buenos poetas; que, de los malos, de los churrulleros, ¿qué se ha de decir sino que son la idiotez y la arrogancia del mundo? (*LV*: 123-124).

Como toda reflexión humanista que se respete debe tener sus “pruebas”, o lo que es lo mismo, ejemplos de autoridad, la de Vidriera se apoya en una cita de Platón, en otra de los *Fastos* y en dos del *Ars amandi*. A decir de Avalle Arce, la primera de ellas no era directamente consultable, pero estaba disponible en alguno de los manuales enciclopédicos de la época, como el *Officina Cive Theatrum historicum et poeticum* de Ravisio Textor,⁸⁴ lo que, en todo caso, significó el contacto de Cervantes con una obra escrita en latín a cargo de un profesor educado en París y profesor de retórica en Navarra.

A diferencia de lo sucedido en el Prólogo de 1605, aquí nuestro intelectual no se equivoca en ninguna de las autorías. Todas y cada una están perfectamente identificadas y son textualmente casi precisas. Esto confirma la marca irónica del Prólogo en el que el “error” resulta voluntario. Además, a pesar del tono burlesco y satírico de la novela, considero que en este fragmento no hay marcas que nos hagan pensar en una ironía al respecto del abuso o la impropiedad en el uso del latín. El personaje se comporta en consonancia con su caracterización. Las transcripciones tienen algunos descuidos. En la primera está *cum* por *cure*, mientras en la última de ellas esta *vocamus* por *vocamur*. Estos errores son del tipo de *lectio faciliior*, es decir, en el que se sustituye una palabra por otra a razón de parecer más obvia o de más fácil comprensión. Esto, curiosamente, nos podría hablar de una conciencia lingüística del latín en la transcripción de Cervantes.

Cabe destacar el remate del pasaje. El personaje ha recurrido a sus latines de manera pertinente y controlada. De hecho, en las páginas anteriores al fragmento citado encontramos sólo una pequeña línea en lengua clásica (recordemos en contraste la “obertura” del *Peregrino en su patria*). Y no es sino hasta este momento

⁸⁴ Ver notas al pie 81 a 84 de Avalle Arce en *LV*.

en el que se concentran las citas. Si aquí ha recurrido a ellas y a las alusiones concatenadas se debe a que el tema le provoca particular interés. No obstante, la conclusión castiga la pedantería y la insensatez de los escritores.

Muchos pasajes no hacen referencia clara a alguna fuente. El personaje lanza su “culto improprio” sin señalar alguna fuente específica. Por ejemplo: “Vio un día en la acera de San Francisco unas figuras pintadas de mala mano, y dijo que los buenos pintores imitaban a naturaleza; pero que los malos la vomitaban” (*LV*: 125). Es evidente la alusión a la poética aristotélica y a su tradición teórico-literaria. Era sin duda fácil dar con algún pasaje que le diera “lustre” a su intervención. Sin embargo, Vidriera no lo necesita, pues nadie duda de la solidez de su cultura.

Como buen humanista, contrapuntea sus referencias grecolatinas con pasajes bíblicos tanto del Viejo (*Eccl.* xxxviii, 1-4, en *LV*: 129) como del Nuevo Testamento (*San Lucas*, xxiii, 28, en *LV*: p. 119). Pero no se limita al aprovechamiento de su cultura libresca, usa el ingenio y el sentido común para increpar a la sociedad y a lo humano. Por tanto, a pesar del tono satírico de buena parte de sus intervenciones, el Humanismo de Vidriera no es tan caricaturesco o paradigmático como podría pensarse. Es un humanista enloquecido en cuanto a su incorrección filosófica y a su supuesta condición material, pero genial y sensato en cuanto a su sentido común, honestidad y metodología intelectual.

Buena parte de sus “maldiciones” se basan en maniobras verbales. Un ejemplo: “[...] cosa maravillosa es que casi todos los de este oficio [de sastre] apenas se hallará a uno que haga un vestido justo, habiendo tantos que los hagan pecadores” (*LV*: 132). El juego consiste en la traslación semántica entre lo justo de un taller y la justicia moral. A esto hay que agregar la imagen degradada del sastre en el imaginario social, y la referencia al refrán popular.

Es de esta forma que Vidriera explota (aprovecha y detona) el potencial del lenguaje a nivel léxico, semántico, social, referencial, histórico. Para ello, ausculta en los resquicios de cada palabra, frase, alusión o cita, y distiende sus hendiduras a partir de su latente ambigüedad, su naturaleza poética o los ecos de una tradición. Es, pues, un intelectual que privilegia la naturaleza y el potencial del discurso. En este sentido, se apropia de la herencia humanista en su más honda significación, pues lleva a delirantes consecuencias la atención por el *logos*. Se podría decir que, en su caso, la preeminencia por la palabra, la propuesta fundamental del Humanismo según Eugenio Grassi, se ha convertido aquí en una congestión discursiva.

En esta saturación y descomposición del Humanismo reside la problematización y distancia de Cervantes al respecto de toda propuesta cultural. Hablaríamos, de nuevo, de una desestabilización –tal y como lo señalé con relación al universo

bucólico y *La Galatea*— de modelos de pensamiento y discursivos. Sobre esto tratan las siguientes páginas en las que tomaré los elementos propios del Humanismo aquí señalados, e identificaré la manera en la que Cervantes los contraviene hasta provocar su desfuncionalización.

2. *El Humanismo fracturado*

a. La locura

Si bien *El licenciado Vidriera* es la novela sobre un intelectual, no es cualquier intelectual, es un humanista que ha caído en la locura. Este solo dato, que es el eje sobre el que se plantea la obra, nos pone ya sobre aviso de la anomalía como factor esencial de la propuesta. De hecho, hay interpretaciones que presuponen la locura del protagonista desde antes del consumo del membrillo envenenado. El origen desconocido de Tomás y su deambular son ya irregularidades significativas. A decir del crítico Roberto Ruiz, Tomás es ya desde niño y adolescente un loco en su insensatez e inocencia, en su desfachatez para abandonar la academia y la milicia, y en su deambular sin nombre.⁸⁵ Para Foucault, el peregrinaje y la misteriosa procedencia son rasgos propios del loco: “Es el Pasajero por excelencia, o sea, el prisionero del viaje. No se sabe en qué tierra desembarcará, de qué tierra viene” (Foucault, 1982: 26). Siguiendo esta lógica, una vez que Tomás Rodaja se convierte en el licenciado Vidriera, solamente se pone de manifiesto y se radicaliza su inherente delirio.

La voz narrativa señala que “[...] sólo le sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no del entendimiento, porque quedó sano, y loco de la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto” (*LV*: 117). Al caracterizar al protagonista como un loco en una obra de principios del siglo XVII se actualiza un vasto imaginario cultural de la época. Señala Foucault que, a lo largo del Renacimiento, se llevó a cabo la transición entre dos formas de asimilar la locura. Por un lado, tenemos una locura de naturaleza hermética, analógica y simbólica, que jugó el papel que tuvieron antes la lepra y la muerte en el imaginario de la baja Edad Media y del primer Renacimiento, y que anunciaba el fin de los tiempos. Se trata de una locura entendida en un sentido trágico, de sabiduría oracular y de inquietantes representaciones plásticas (Bosco-Durero). “La locura tiene allí una fuerza primitiva de revelación” (Foucault, 1982: 49). Por otro lado, aparece una

⁸⁵ Los rasgos que el investigador destaca son los siguientes: “encubrimientos del origen; abandono súbito de ligámenes y vocacionales; rechazo de toda responsabilidad ulterior; alteración continua de la circunstancia vital, y abdicación, no por involuntaria menos efectiva, del juicio propio en beneficio del lugar común. Hasta el trauma del bebedizo, Tomás ha dado señales, si no de demencia precoz, sí de esa ingenuidad despreocupada que hemos atribuido al orate inocente, y en los principios de su locura «auténtica» se ajusta al modelo con exactitud [de la locura inocente e infantil]” (Ruiz, 1985: 842).

“locura crítica” que da cuenta de la insensatez de la humanidad. Su naturaleza es satírica, y enseña cómo todos, al final de cuentas, están locos y muertos. “Tal puede ser apresuradamente reconstruido, el esquema de la oposición entre una experiencia cósmica de la locura en la proximidad de esas formas fascinantes, y una experiencia crítica de esta misma locura, en la distancia insalvable de la ironía” (Foucault, 1982: 47).

La naturaleza de la locura va, pues, de trágica a crítica. En esa metamorfosis está involucrado el Humanismo que intelectualizó la insensatez y aprovechó su atractivo para pronunciar con su voz una lectura reflexiva del mundo. Esa transición no significó la sustitución definitiva de una forma en otra. Si bien la locura crítica fue cobrando mayor presencia en el imaginario de Occidente en detrimento de la locura trágica, ambas formas convivieron a lo largo del Renacimiento, si no es que hasta nuestros días.

La locura de Vidriera participa en diferente medida de ambas expresiones de la locura.⁸⁶ En un primer momento, su figura resulta inquietante y radicalmente marginal. Oscila entre la plegaria insensata, el grito y la inconciencia: “[...] el pobre se echaba en el suelo dando mil gritos, y luego le tomaba un desmayo del cual no volvía en sí en cuatro horas; y cuando volvía era renovando las plegarias y rogativas de que otra vez no le llegasen” (*LV*: 117).

Cuando Vidriera aparece en sociedad cumple en un primer momento con los rituales y las funciones que el loco tenía en la comunidad: el de ser aceptado y expulsado, a la vez, mártir de la voluntad divina y la crueldad humana: “Los muchachos, que son la más traviesa generación del mundo, a despecho de sus ruegos y voces, le comenzaron a tirar trapos, y aun piedras, por ver si era de vidrio, como él decía [...]” (*LV*: 118). Una escena muy parecida nos la describe el autor de *Las palabras y las cosas*, que califica como corriente en la época renacentista: “[...] en ocasiones, algunos locos eran azotados públicamente, y como una especie de juego, los ciudadanos los perseguían simulando una carrera, y los expulsaban de la ciudad golpeándolos con varas. Señales, todas éstas, de que la partida de los locos era uno de tantos exilios rituales” (Foucault, 1982: 24). El loco es, entonces, “puesto en el interior del exterior, e inversamente”. Su papel le exige que peregrine y que se pierda, que se le asimile y se le expulse. De tal forma, en su presentación en sociedad, Vidriera juega el papel de lo marginal, lo incomprensible y lo expulsado. La comunidad lo quiere asimilar como personaje trágico y misterioso, insensato y deambulante, peligroso e inocente.

No obstante, Vidriera se niega a ser una representación de esta forma de locura. Se manifiesta, por voluntad y acción discursiva, como un loco humanista. No

⁸⁶ Ver: Heiple (1983).

quiere ser una figura del Bosco sino un murmurador insolente digno de *La nave de los locos* de Sebastian Brant o del *Elogio de la locura*:

—¿Qué me queréis, muchachos, porfiados como moscas, sucios como chinches, atrevidos como pulgas? Soy yo, por ventura, el monte Testacho de Roma, para que me tiréis tantos tiestos y tejas?

[...] y los muchachos tomaron y tuvieron por mejor partido antes oírle que tirarle (LV: 119).

A partir de este momento, por su ingenio y educación, Vidriera se convierte en un sabio delirante. Su función es ahora recordarles a los hombres su loca condición. Es el portavoz de las verdades incómodas que, de otra manera, desde la sensatez y solemnidad, serían impronunciables. Es un loco que, según las palabras del filósofo francés dedicadas a la locura crítica, “explica el amor a los enamorados, la verdad de la vida a los jóvenes, la mediocre realidad de las cosas a los orgullosos, a los insolentes y a los mentirosos” (Foucault, 1982: 29).

De esta forma, el protagonista es en efecto un intelectual que pone en operación los ideales más altos del Humanismo y usa su erudición con medida, pertinencia y rigor. Pero eso no cancela su rasgo más característico: su locura, rasgo que termina por ironizar todo su discurso y caracterización. Dada su insólita condición, utiliza el arsenal de los recursos del Humanismo, que tradicionalmente servirían para imaginar utopías, educar príncipes o ilustrar virtudes, para increpar irónicamente y sin remordimientos a la sociedad de su tiempo, para ofrecer una visión pesimista y escéptica de la sociedad que le rodea e, incluso, de sí mismo.

b. El elogio delirante de Vidriera

A pesar de que la locura de Vidriera plantea una visión satírica del mundo, y que ésta podría entenderse como una anomalía para el quehacer de un respetable intelectual de la época, su delirio está configurado desde una perspectiva crítica impulsada en buena medida por el Humanismo. Es decir, el *Licenciado Vidriera* se inserta en una tradición de representación de la locura en la que el documento canónico es, de nuevo, *El elogio de la locura*.

Ya ha sido aquí señalada la proximidad entre *El Licenciado Vidriera* y el *Quijote*. La redacción de la primera pudo ser contemporánea a la publicación del segundo. De esta forma se han explicado las características comunes, sobre todo los aspectos temáticos y tonales. Además, si consideramos que el Prólogo es lo último en escribirse, podemos suponer que la novela ejemplar fue escrita a la par que el Prólogo. Por último, también ya fueron aquí reseñadas las hipótesis de Antonio Vilanova en cuanto a la intertextualidad entre el Prólogo y *El elogio de la locura*. A partir de estos antecedentes, resulta todavía más sugerente la tesis que

el crítico Roberto Ruiz expuso en su artículo “Las «tres locuras» del Licenciado Vidriera” en cuanto al paralelismo estructural entre la novela ejemplar y el *Elogio de la locura*. Hablaríamos, en tal caso, no ya de una polémica influencia que se filtró subrepticamente en la obra cervantina, sino de una profunda asimilación de la sátira erasmiana por parte del alcalaíno. Esto querría decir que Cervantes leyó y se dejó influir hondamente por las ideas y las formas propuestas por el humanista holandés. En tal caso, una obra en concreto –una de las más polémicas, censuradas y que hasta hace poco se consideraba desconocida en la España de aquellos días– participó como modelo estético e ideológico, y como protagonista del universo intertextual de obras particularmente inquietantes como son el Prólogo del *Quijote* y el *Licenciado Vidriera*. Se trataría, pues, de una influencia sistemática en la obra de Cervantes.

La tesis parte de la división estructural tripartita del *Elogio* propuesta por el investigador erasmista John Olin (1979). En la obra de Erasmo, encontramos en la primera sección una celebración de la locura como expresión de una inocencia radical. Se entiende aquí la locura como “un estado inocente, primario, que aligera la carga de la vida moviendo a los hombres a la hilaridad y fomentando sus ilusiones” (Ruiz, 1985: 839). En la segunda, la locura es el azote moral de quienes la padecen por defecto de espíritu. La ironía aquí se tiñe de sátira. Es esta la parte propiamente reformista de la obra. Desfilan “en su solemne ridiculez los estamentos de la sociedad y los vicios del linaje humano, desde los gramáticos pedantes, los monarcas despóticos y los prelados corrompidos, hasta la gente vanidosa, avarienta hipócrita y mendaz que ha perdido con la inocencia, la libertad de obrar y de existir” (Ruiz, 1985: 839). Por último, en la tercera, se plantea la locura como un camino de virtud. Se representa aquí “la locura inocente, irresponsable, que se enfrenta a los vicios y flaquezas del universo, y al castigarlos se forma una conciencia, un sentido de libertad y responsabilidad, que la conduce al sacrificio, a la entrega religiosa” (Ruiz, 1985: 840). En la última parte del *Elogio* encontramos, pues, al loco santo, indiferente de los afanes del mundo.

Estas tres fases están representadas narrativamente en el *Licenciado Vidriera*. En una primera instancia encontramos a un personaje ávido de libertad, sin origen, indispuesto a cualquier compromiso. Tomás Rodaja representa una ingenuidad despreocupada, tan luminosa como la imagen que dibuja la Moria de la niñez y la juventud: “¿quién no sabe que la primera edad del hombre es con creces la más alegre y la más grata de todas? [...] Es el encanto de la necedad, que la Naturaleza, en su sabiduría, se ha preocupado de conferir a los recién nacidos [...] Y, de dónde –pregunto yo [la Moria]– procede esta gracia de los jóvenes, ¿de dónde, si no es de mí?” (Erasmo, 2011: 158). Vidriera, en este tenor, se niega a asumir cualquier responsabilidad en plena guerra: “Dijo al capitán que era contento de irse con él a Italia; pero había de ser condición que no se había de sentar debajo de

bandera, ni poner en lista de soldado, por no obligarse a seguir su bandera” (*LV*: 107). De hecho, recordemos que su viaje termina siendo mucho más placentero e ilustrativo que heroico. Además, ¿no es también su desprecio erótico y sentimental una huida de cualquier tipo de yugo?

Con su cambio de estado, Vidriera comienza, con su arsenal erudito, argumentativo y retórico, su desfile satírico de oficios, actitudes, demandas e imposturas en el que denuncia la locura del mundo, se burla de la solemnidad y la aprehensión, juega con el lenguaje, y desestabiliza e invierte la función y la imagen del intelectual. El formato textual en el que se desarrolla esta sección de la novela ha sido comparado con el de *Los sueños* (1627) de Quevedo. No obstante, sus antecedentes renacentistas son el *Elogio de la locura* (1511) y *La nave de los locos* (1494). Según la reseña de Foucault de esta última obra, “ciento dieciséis de los cantos del poema de Brant están consagrados a hacer el retrato de los pasajeros insensatos de la Nave: son avaros, delatores, borrachos; son aquellos que se entregan a la orgía y al desorden; aquéllos que interpretan mal las Escrituras [...]” (Foucault, 1982: 45). Cervantes recurre a este modelo narrativo humanista y lo pone en operación dentro de una estructura novelística. Cabría puntualizar que la novela en sí no se limita a la reproducción de dicho molde. La obra no es simplemente un pretexto para exponer las agudezas del protagonista. Antes de la sección, hay un complejo proceso de caracterización del personaje y una ambientación que hace del relato algo más que un mero desfile de figuras degradadas.

Con respecto a la última etapa, una vez “curado”, el licenciado Rueda es el loco santo, que vive más allá de las imposiciones convencionales, a quien no le significa ningún sacrificio la muerte en la guerra. Además, a decir del crítico Ruiz, el sacrificio bélico es una muerte estimada por Cervantes.

Es de esta forma que estaría reproduciéndose en *El licenciado Vidriera* la estructura tripartita del *Elogio de la locura*, misma que explora tres distintas formas de significar la locura y la necedad. Salvo en la última de las etapas –la del santo loco–, cuya comparación creo un poco forzada, considero que la propuesta es cuando menos sugerente tomando en cuenta los indicios erasmistas de Cervantes. Aunque éstos los he señalado en diferentes partes de la presente investigación, los retomo sintéticamente aquí para claridad argumentativa:

- los antecedentes erasmistas del Prólogo al *Quijote*,
- el erasmismo de López de Hoyos –preceptor de Cervantes–,
- la publicación de la *Censura de la naturaleza Humana* en 1598 –tan cercana y disponible para Cervantes en fechas próximas a la producción del *Quijote* y del *Licenciado Vidriera*–,
- el reciente hallazgo de una traducción del *Elogio* del siglo xvi,
- el paralelismo temático entre la novela cervantina y la sátira erasmista, y

- las intenciones satíricas y burlescas, así como la filiación ideológica que se puede advertir en la visión de mundo de ambos escritores.

Todos estos factores se respaldan entre sí, y en conjunto delinean una lectura profunda, reflexiva y subrepticia de la obra de Erasmo. Considero que la evidencia textual y estilística destacada en los últimos años por la crítica, así como la consonancia ideológica entre el humanista y el novelista nos hablan ya no sólo de un posible erasmismo, sino de una sistemática intertextualidad puesta en evidencia en varias obras y con varios procedimientos.

En el caso de la relación entre el relato cervantino y la sátira erasmista, el papel hipotextual del *Elogio* sería de primer orden dado que su estructura es el molde sobre el que estaría construida la obra del *Licenciado Vidriera*. No se trataría de un mero referente o cita. Para Pfister, teórico que ya he mencionado, “el citar pre-textos de manera meramente puntual y ocasional da por resultado tan sólo un exiguo grado de intensidad de la intertextualidad, mientras que nos acercamos al centro de máxima intensidad en la medida en que un pre-texto deviene fondo estructural de un texto entero” (Pfister, 2004: 46). Este sería exactamente el caso del *Licenciado Vidriera* en su relación con el *Elogio de la locura*, en el que se pondría en evidencia textual, artística e ideológica la “afinidad electiva” entre el escritor español y la figura más importante y polémica del Humanismo. Sin embargo, dadas las circunstancias históricas, esa intertextualidad tuvo que ser inscrita en la médula del discurso con el cuidado necesario para que fuera indelectable en la piel del texto.

c. Autodeterminación... y fracaso

El protagonista (Rodaja, Vidriera, Rueda), tal y como aquí he subrayado, se autoconstruyó y terminó por actuar directa y voluntariamente sobre su destino. Salió en busca de un amo a quien ofrecer sus servicios a cambio de obtener una formación que le diera los recursos intelectuales, sociales y materiales para ejercer su libertad e individualidad. Dicho así, el relato es el arquetipo narrativo de la autonomía y la autodeterminación propuesto por el Humanismo. El *Licenciado Vidriera* sería, pues, la versión novelesca de la idea del destino individual del Humanismo. Entonces, ¿por qué un crítico de la categoría de Alban K. Forcione considera que esta obra “se puede leer como una parodia de toda esa literatura que representa el *Discurso de la dignidad del hombre*” (Forcione, 1985-1986: 657)?

La autodeterminación humanista, cuya derivación radical es el *self-made-man*, es puesta en operación por el personaje cervantino. Sin embargo, ¿no es demasiado optimismo pensar que la definición voluntaria del ser puede efectuarse sin contratiempos que modifican el destino de forma irremediable y lo llevan por caminos inéditos e indeseables si no es que amargos? En términos teóricos,

la libertad y la voluntad expresadas por los humanistas perfilaron el valor de la individualidad, indispensable para la experiencia de la modernidad. No obstante, fueron insostenibles la tonalidad luminosa y maniquea con la que se pronunció, así como la inconciencia sobre sus consecuencias trágicas. “Pico no tiene dudas [...] de lo que el hombre debe elegir; su esencia está bien definida entre los coros angélicos de serafines, querubines y tronos. Libertad, por tanto, para elegir el camino del bien o el del mal [...]” (Bermudo, 2004: 130). Es de esta forma que la autonomía y la libertad del hombre se vieron en la necesidad de matizarse y relativizarse. Para el historiador español Moisés González, en este matiz está la distancia insalvable entre la utopía renacentista y el realismo político de Maquiavelo: “La realidad vino a precisar y poner freno a ese desenfrenado optimismo, pues ni la naturaleza era tan fácil de dominar, ni tampoco resultaba sencillo domesticar en el hombre esos restos de animalidad que lo situaban a medio camino entre dios y la bestia, como tan hermosamente dice de él Pico della Mirandola [...]” (González García, 2017: 333).

Es de esta forma que la utopía renacentista fue la medida del desencanto y la melancolía modernas. A propósito, la libertad personal e intelectual son de los pocos ideales que pueden identificarse consistentemente en la obra de Cervantes. Esto no significa que esa libertad esté exenta de desencanto. Aunque el protagonista de *El Licenciado Vidriera* escape de un gris y anónimo destino, y se convierta, efectivamente, en una excepción y en una figura reconocida, es, al mismo tiempo, encarnación de la marginalidad y el fracaso, empezando por su condición demente. En todo caso, podríamos decir que Tomás delineó a voluntad las condiciones de sus futuros descalabros. El crítico Lizama Améstica puntualiza:

Si bien es cierto que logra alguna fama por el hecho de estar siempre en rueda de mucha gente que lo oye, hay que preguntarse porqué le seguían. La respuesta es porque querían saber si era verdaderamente de vidrio, para ver si efectivamente era capaz de responder inmediata y correctamente, y para oírle reñir y responder a todos. Es indudable que ninguna de estas motivaciones puede llevarle a la honra (1984: 79).

La manera en la que se autodetermina el protagonista acaba por no ser la ideal dentro del programa de la formación de un individuo según el Humanismo, y no puede serlo ya en el ámbito del realismo y del claroscuro barroco, y de la crítica cervantina. Esa autodeterminación es posible pero no en los términos inocentes de Mirandolla. Vidriera, al final de cuentas, habita en el margen de su comunidad, es un “raro” en esa sociedad altamente jerarquizada. ¿Alcanza acaso la honra? Los motivos de su fama tienen más relación con sus anomalías y sus provocaciones que con sus dotes eruditas. De hecho, cuando vuelve “a la normalidad”, la corte lo rechaza sin piedad. Después, según el texto, alcanza fama como soldado,

“para la cual nunca se preparó ni tampoco deseaba. Su anhelo de dar honra a su tierra y a los padres tampoco pudo conseguirlo. Por tanto, no se conoció su origen, su verdadero nombre y por ello es que en su muerte, el narrador no tiene a quien nombrar” (Lizama Améstica, 1984: 81).

Es por esto por lo que Forcione considera que detrás del *Licenciado Vidriera* se esconde una despiadada reflexión y distanciamiento al respecto de la cándida imagen del individuo renacentista. Así, para el célebre cervantista, el personaje es

[...] en sí un grotesco ejemplo del hombre que quiere convertirse en alguien, que quiere formarse gracias a su propio esfuerzo y subir por el eje vertical de la perfección, dejando atrás el cuerpo y esforzándose en ascender por medio de esa misteriosa metamorfosis hacia la angélica sustancia mental que concedió al heroico aspirante de Pico. [...] La historia, con su irónica representación del éxito y la fama del erudito, se puede leer como una parodia de toda esa literatura que representa el *Discurso de la dignidad del hombre* (Forcione, 1985-1986: 657).

d. Nemo y Diógenes o el clasicismo transgresor

En una de sus desconcertantes intervenciones, Vidriera ofrece una reveladora imagen tan ingeniosa como desencantada para comprender su concepción del individuo y la libertad: “Pregúntole uno que cuál había sido el más dichoso del mundo. Respondió que *Nemo*; porque *Nemo novit Patrem, Nemo sine crimini vivit; Nemo sua sorte contentus; Nemo Ascendit in coelum*” (LV: 135). Es decir, Nadie conoce al Padre, Nadie es libre de crimen, Nadie está contento con su suerte y Nadie ha subido al cielo.

El juego remite al pasaje de *La Odisea* en el que Ulises engaña al cíclope haciéndose llamar Nadie. En el caso del *Licenciado Vidriera*, al usar el sustantivo *Nemo* como nombre propio, se ironiza el sentido, y se ponen en juego las posibles significaciones de un personaje así llamado. Forcione sigue esta pista, y encuentra que se trata del protagonista de toda una tradición medieval de sermones humorísticos basados en frases negativas tomadas de la Biblia para crear a un personaje impune hasta sus últimas consecuencias: Nadie es capaz de obedecer a dos amos, y Nadie es bígamo sin castigo.

En el Renacimiento, en las primeras décadas del siglo xvi, se publica el *Sermo pauperis Henrici de Sancto Nemine cum preservatiuo regimine ab epidemia*, cuya portada llevaba la imagen del supuesto santo Nemo: un rectángulo vacío. En 1518, el humanista alemán Ulrich van Hutten publica *Nemo*, obra que, a decir de Forcione, explota la idea para darle profundidad política y filosófica.



Hacia 1558, Brueghel pinta su *Nemo non* [ver imagen] en cuyo primer plano se encuentra una figura con anteojos y ropa de mercader, encorvada por el peso de todo lo que lleva. Da zancadas en un desordenado mundo de cosas inútiles. En el fondo se ve la imagen de un tonto que se mira satisfecho en el reflejo de un espejo: Nemo, la identidad del verdadero cristiano. Años más tarde, aparece el personaje en el *Auto chamado da Lusitania* de Gil Vicente. No está de más señalar la cercanía de estas obras con el *Elogio* de Erasmo en cuanto al uso de la paradoja como recurso humorístico y filosófico, y en cuanto a la denuncia de un mundo enajenado en su insensatez.

Para Forcione, Nemo es el anverso de ese sujeto autónomo y determinado en el que el Humanismo depositó su fe:

Nemo quizá sea el más excéntrico de los miembros de la familia de seres marginales y subterráneos –locos, pastores, mendigos, brujas, salvajes, criminales, místicos, animales– que floreció en esa época de transtorno y transición, y cuyo papel era poner en tela de juicio las antropologías tradicionales, los valores oficiales, las ideologías predominantes, cobrar el precio que siempre exigen la definición y el control de la razón, y recordar a sus oyentes, a menudo con un lenguaje insolentemente novedoso, que el verdadero desarrollo personal y la verdadera individualidad, no se restringen a la estrecha vía ascendente que describen los que celebran con elocuencia la dignidad del ser humano (Forcione, 1985-1986: 656).

Por medio de una pequeña alusión en latín, Cervantes recurre a una tradición de origen clásico y de desarrollo medieval en los términos de la más desencantada y melancólica modernidad barroca, para decir que Nadie, nadie, es del todo dichoso, autosuficiente y conocedor. Además, el protagonista, sin origen, sin nombre fijo, sin identidad clara, sin destino resuelto, y cuya locura y discurso delatan la insensatez de los otros —como sucede con el cuadro de Brueghel y con la *Moria* erasmiana—, termina por ser, así, Nadie.

La figura de Nemo, como antecedente clásico manipulado discursivamente para representar críticamente la realidad, viene a complementarse con otra de naturaleza todavía más antisistémica. La figura de Vidriera se ha caracterizado como la de un filósofo *sui generis*. Entonces, ¿su actuar y discurso podrían adscribirse a alguna tradición intelectual o filosófica específica?

Ya se ha insistido aquí en el carácter autónomo y desentendido de Tomás Rodaja al huir de toda responsabilidad y yugo, al aventurarse sin más por el mundo, y al despreciar el reconocimiento. Esto nos habla de una postura frente a la vida cuando menos desenfadada. El texto señala que el trastorno del personaje es “la más extraña locura entre las locuras se había visto” (*LV*: 117). ¿Qué hace tan anómala su locura? Su concierto con la razón. Es una locura crítica en la que se ponen en evidencia los supuestos sociales y culturales, en la que se “extraña” la realidad para describir la insensatez de sus formas y valores.

Por otra parte, la marca más clara de su locura es su vidriosidad, rasgo que, a decir de muchos críticos e historiadores, es señal de melancolía y fragilidad. A partir de estos elementos, Edward C. Riley (2001) destaca el estudio de Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady: a study of melancholia in English literatura from 1580 to 1652*, en el que se describe la “melancolía cínica”, padecimiento que aqueja principalmente a filósofos y cuyos síntomas son el pesimismo y la misantropía en consonancia con el ingenio y el saber. El resultado de este mal es una interpretación desengañada del mundo.

El bagaje cultural de Vidriera, como ya lo señalé, es el de un buen humanista de la época. No obstante, una vez que se vuelve loco, su cátedra es callejera, y sus lecciones, aunque eruditas e ingeniosas, están fuera del sistema académico. A pesar de que es llevado a la Corte, su relación con la autoridad es marginal. Su papel es más cercano al del bufón que al del cronista real o al del consejero. Así, su relación con el poder será frontal y problemática, pues declara que “[...] yo no soy bueno para palacio, porque tengo vergüenza y no sé lisonjear” (*LV*: 121).

Otro elemento importante que destacar es el *performance* del personaje y su marginalidad. El escenario de Vidriera es la calle. No requiere de una Academia o un Liceo. Además, sus intervenciones contienen altas dosis de teatralidad y provocación. Su reflexión y sermoneo se montan las más de las veces sobre la argucia verbal, el chiste, el refrán o la ironía, y las menos sobre la dialéctica. Estaríamos

hablando, entonces, que su argumentación recurre más a herramientas literarias que lógicas. Por tanto, su marginalidad se establece desde la naturaleza de su actuar y enunciar, pues no se instala en espacios institucionalizados además de que la prédica es mucho más poética que sentenciosa por lo que renuncia a las formas discursivas de prestigio.

Todas estas características apuntan al cinismo.⁸⁷ Las figuras de Diógenes, Crates, Menipo –y sus caracterizaciones literarias e históricas en las obras de Diógenes Laercio, Luciano de Samosata o Juliano el Apóstata– son, en efecto, las de unos filósofos itinerantes y marginales, de enunciar satírico, ideología antisistémica, visión desencantada, actuar provocador, y desdén por el poder y el discurso artístico.⁸⁸ Por si fuera poco, hay que recordar que Diógenes, el primer cínico, fue llamado “Sócrates enloquecido”. Todas estas características, incluso el mote demencial, las comparten los cínicos con su cófrade moderno: el licenciado Vidriera.⁸⁹

Habría también que apuntar que uno de los discípulos de los cínicos más importantes del Renacimiento fue Erasmo. Su *Elogio* es una sátira menipea cuyo modelo es Luciano de Samosata. Uno de los personajes más importantes y recurrentes en los diálogos del escritor sirio es justamente Menipo de Gadara, principal heredero de Diógenes de Sínope. Además, las características del género de la sátira menipea hacen de él una suerte de transcripción literaria de los propósitos cínicos: a) mezcla indiscriminada de géneros literarios, estilos y formatos, b) un entorno fantástico o prodigioso que permite una distancia irónica para abordar temas profundos o polémicos, y c) la ridiculización del lenguaje y la tradición.⁹⁰ Estos rasgos nos hablan de un género que busca la provocación y la transgresión de los cánones. Por otro lado, Erasmo, en sus obras *Educación del príncipe cristiano*, *Iniciación precoz de los niños en las buenas letras* y los *Adagios*, se refiere a los cínicos como ejemplos de coherencia ética.

Volvamos a la novela. La caracterización del protagonista del *Licenciado Vidriera* como una versión barroca de Diógenes de Sínope, el insolente filósofo

⁸⁷ El tema del cinismo en la obra de Cervantes lo he tratado de manera mucho más detenida, con las referencias bibliográficas pertinentes y en relación con otras obras cervantinas, de los Siglos de Oro y de la Antigüedad en Castro García (2012 y 2013). Entre los estudios que trataron el tema con anterioridad están: Riley (2001), y Forcione (1982) –su artículo “El licenciado Vidriera como filósofo cínico” (1991) es un extracto traducido de su libro en el que trata específicamente este tema– y Oliver (1953).

⁸⁸ Para una revisión a profundidad sobre la historia y las características del cinismo, ver Onfray (2005), y García Gual (2002).

⁸⁹ Hay que agregar que el cinismo forma parte de los sustratos de otra novela ejemplar, *El coloquio de los perros*, en la que se mencionan a los cínicos como seres-perrunos-murmuradores. Ver: Castro García (2012: 64-70).

⁹⁰ Al respecto del género, ver: Relihan (1993), Bajtín (1988), y Frye (1991: 293-315).

que descreyó de los atavismos culturales y de las más elementales convenciones, resulta sugerente. No se trata de la asimilación de cualquier pensamiento de origen grecolatino, sino uno que privilegia la anomalía y la contravención. Si bien el pensamiento cínico estuvo disponible en el Barroco gracias a las misceláneas de la época como la *Silva de varia lección*, a los relatos de Luciano de Samosata de reciente difusión o a las traducciones de las *Vidas de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio, y las obras mencionadas de Erasmo, no es una línea filosófica de primer orden para la cultura promedio de la época como sí lo era el platonismo, el aristotelismo o el estoicismo.

Aprovecharse de la herencia cínica parece extraño no sólo por su poca popularidad en relación con las líneas filosóficas dominantes sino porque ella desautoriza la convención social, y los criterios del poder y el arte. Por ello, no resulta fácil su justificación intelectual o artística en un entorno tan controlado intelectualmente como el de la Contrarreforma. Se trata, al final de cuentas, de una perspectiva trasgresora. No es casualidad que siglos después Nietzsche⁹¹, Foucault⁹², Onfray⁹³ o Sloterdijk⁹⁴, paladines de la crisis de los valores occidentales, se declaren discípulos de la “secta del perro”. Por ejemplo, para el último de los pensadores mencionados, el cinismo grecolatino “consiste en una filosofía crítica e irónica de las así llamadas necesidades, en la iluminación de aquella inconmensurabilidad y absurdidad fundamental. [...] La razón quínica culmina en un conocimiento –tildado de nihilismo– que tiene que dar calabazadas a los grandes objetivos” (Sloterdijk, 2007: 302).

El sustrato cínico en la obra cervantina y la caracterización de su protagonista como tal nos hablan de un rasgo muy significativo en cuanto a los intereses ideológicos y artísticos de Cervantes, quien, desde sus primeras obras, se ha mostrado dispuesto a la crítica y la experimentación. Su promiscuidad genérica, su *modus operandi* irónico, el cuestionamiento de las teorías artísticas contemporáneas o la experimentación metatextual, son sólo algunos rasgos esenciales de la poética del autor del *Quijote*. Ellos esbozan una vocación transgresora, y un temperamento dispuesto a incorporar a su horizonte intelectual la perspectiva cínica, cuya motivación última es hacer estallar la convención, lo que de alguna forma termina haciendo Cervantes con la tradición y el arte.

⁹¹ “El sentido de la palabra ‘cínico’ varía en la obra nietzscheana y se toma en una acepción favorable en HDH I § 457 para caracterizar al que (como Diógenes) no pone la ‘dignidad humana’ en el honor de ser igual a todos los otros, honor que constituye la desgracia del obrero moderno a diferencia del esclavo antiguo” (Valadier, 1982: 38, n. 45).

⁹² M. Foucault dedicó las conferencias del Collage de France de febrero y marzo de 1984 a los cínicos. Ver: Miller (1993: 485-487).

⁹³ Ver: Onfray (2005).

⁹⁴ Ver: Sloterdijk (2007). A lo largo de la obra el filósofo distingue entre el cinismo moderno-político y el “quinismo”, que estaría identificado con la corriente grecolatina.

Diógenes y Nadie son en sentido estricto elementos extraídos de la tradición clásica, revalorados y reinterpretados por el Humanismo renacentista tal y como lo fueron el estoicismo, la poética aristotélica o la retórica ciceroniana. En este sentido, Cervantes reproduce el sistema intertextual del Renacimiento y el Barroco. No podía hacer otra cosa dado que el canon es el clásico. No obstante, Diógenes y Nemo son todo menos figuras inocuas. Resultan particularmente inquietantes en cuanto a su condición anómala y a su incitación transgresora.

e. El “petrarquismo” de Vidriera

Una de las intervenciones del protagonista del *Licenciado Vidriera* contiene de manera cifrada su relación con la cultura humanista.

En su elucubración sobre la poesía, Vidriera despotrica contra los escritores por pretenciosos e ignorantes. Entre sus juegos conceptuales destaca el siguiente:

Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas. Y más, que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas; y que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalia; y que todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza. Éstas y otras cosas decía de los malos poetas; que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna (LV: 125).

Aquí está referido irónicamente, por medio de sus elementos más representativos, el sistema poético petrarquista. El tema es tan vasto como hablar del desarrollo de la poesía europea del siglo xiv (1304: nacimiento de Petrarca) al xviii (final del periodo neoclásico). Son los lugares comunes de esta monumental tradición los que ironiza el protagonista. Entonces, ¿Vidriera se burla en sentido estricto de los usos poéticos de prácticamente toda la poesía europea y española del último siglo? ¿Cómo conciliar esta sátira cuando, para ir a Italia, el personaje reduce su biblioteca a dos volúmenes, y uno de ellos es de Garcilaso, el más determinante de los petrarquistas hispánicos?⁹⁵ Así, el petrarquismo⁹⁶:

⁹⁵ “Los muchos libros que tenía los redujo a unas Horas de Nuestra Señora y un Garcilaso sin comento” (LV: 108).

⁹⁶ El tema del petrarquismo es vastísimo y complejo. Por ello, fue indispensable la investigación y síntesis de Manero Sorolla (1987 y 1990) llevada a cabo en sus dos libros. Remito al lector a estos volúmenes para la profundización, los ejemplos, y la amplia bibliografía que el asunto ha producido.

[...] se nos presenta, pues, como la imitación directa o indirecta, consciente o inconsciente –porque, como veremos, no siempre ha de mediar en los integrantes del movimiento la consciencia de la imitación –*aemulatio*– de Petrarca, en los distintos niveles que puede presentar el lenguaje poético o literario. Evidentemente, esta imitación, inserta en la dinámica del tiempo y de la práctica poética, se resuelve cualitativa y cuantitativamente de forma distinta, de tal manera que bien podemos detectar en el movimiento, como es natural, un abanico de posibilidades cuyos límites pueden establecerse entre la llana copia del modelo y su verdadera emulación; entre su total dictadura y su franca disolución (Manero Sorolla, 1987: 10).

Un momento fundamental para la aceptación generalizada de esta influencia es el de la producción y difusión de la novela pastoril. Esto nos lleva a pensar en Cervantes como un delegado más del petrarquismo al producir uno de los ejemplares más importantes del género en lengua castellana. Y así es. De hecho, en el repertorio de imágenes petrarquistas en la poesía española del siglo XVI (Manero Sorolla, 1990) encontramos, en efecto, al Cervantes de *La Galatea* entre los autores que las usaron sistemáticamente. El autor de la *Numancia* se aprovechó de estos recursos para la creación del universo poético de su primer ejercicio narrativo. No podía ser de otra forma. El proyecto consistía en una ficción pastoril, y el momento era el de la asimilación y el aprovechamiento de la herencia garcilasiana-petrarquista. Básicamente, el género exigía una específica convención literaria. Así, los pastores cervantinos, aunque delaten su impostura como personajes arquetípicos, o se problematice la teoría arcádica, respetan la poética pertinente para demostrar su codificado enamoramiento.

Además, cabe recordar la presencia de Pietro Bembo en *La Galatea*. Tal y como ya lo señalé en su momento, el escritor italiano está detrás de buena parte de la reflexión metatextual de la novela pastoril cervantina. Bembo es también figura determinante para el desarrollo del petrarquismo. Con su edición crítica de 1501 del *Canzoniere*, se inaugura el llamado petrarquismo académico, además de que su interpretación, imitación y comentarios crearon en buena medida la imagen general de lo que debía ser el petrarquismo. Es decir, Cervantes está integrado al movimiento, lo asimila, y produce obras a partir de los códigos establecidos y los autores canónicos de dicha tradición.

Sin embargo, el petrarquismo se descompone en múltiples matices, y ya desde la época de la redacción de *La Galatea*, hay voces que delatan los abusos y las generalizaciones simplificantes que puede ocasionar la reproducción pasiva de un canon o una idea. Al respecto, además de Garcilaso, la otra figura fundamental del petrarquismo hispánico es Fernando de Herrera, uno de los escritores más

celebrados por Cervantes.⁹⁷ Su poesía es uno de los resultados más extraordinarios de todo el movimiento. En sus *Comentarios* a la obra de Garcilaso –que sin duda conocía Cervantes–, la primera autoridad que aparece no es otra sino el poeta italiano: “Debemos a Francisco Petrarca el resplandor y elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien y levantó en la más alta cumbre de la acabada hermosura y fuerza perfecta de la poesía [...]” (Herrera, 1972: 309-310). No obstante, tan sólo unas líneas más adelante, encontramos las siguientes palabras:

[...] porque no todos los pensamientos y consideraciones de amor, y de las más cosas que toca la poesía, cayeron en la mente del Petrarca y del Bembo y de los antiguos, porque es tan derramado y abundante el argumento de amor, y tan acrecentado en sí mismo, que ningunos ingenios pueden abrazarlo todo, antes queda a los sucedientes ocasión para alcanzar lo que parece imposible haber ellos dejado [...] (Herrera, 1972: 311).

El propio Fernando de Herrera –petrarquista como pocos, pero reflexivo–, en años muy cercanos a la publicación de *La Galatea*, advierte sobre las limitaciones de la poética de la que es representante.

Esta actitud “revisionista” alcanza su más clara expresión en lo que se ha llamado antipetrarquismo, que no es sino una versión paródica y anti-idealista de la corriente poética. ¿Podríamos considerar a Vidriera un poeta antipetrarquista? Veamos un par de ejemplos modélicos para contestar esta pregunta. Bartolomé Leonardo de Argensola, en un fragmento de su poema “A un caballero estudiante” señala que:

¿Záfiro o esmeraldas son los ojos
y diamantes la tez, perlas los dientes,
y encendidos rubíes los labios rojos?

Las manos (que a marfiles excelentes
imita su candor), ¿serán cristales,
si no han de preciar de transparentes?

Cuando destas metáforas te vales,
no las retires de su oficio tanto,
que aun al afecto salgan desleales;

⁹⁷ Ver vv. 353-360 del *Canto a Caliope* en el libro IX de *La Galatea* (1585) y los versos vv. 64-72 del capítulo II del *Viaje del Parnaso* (1613). Cabe recordar que la dedicatoria del *Quijote* de 1605 está basada en la de Herrera al marqués de Ayamonte de su edición anotada de las *Obras de Garcilaso de la Vega* de 1580.

mas si eres lapidario, no me espanto
de que las gracias huyan esa parte,
que es pedrería, y no amoroso canto (Argensola, en Mújica, 2008: 42).

Quevedo no podía faltar en cualquier muestrario de poesía satírica o burlesca:

Todo cabello es de oro,
en apodos, y no en tiendas,
y en descuidándose Judas,
se entran a sol las bermejas.
Eran las mujeres antes
de carne y de güesos hechas;
ya son de rosas y flores,
jardines y primaveras.
Hortelanos de facciones,
¿qué sabor queréis que tenga
una mujer ensalada,
todo de plantas y yerbas?
¡Cuanto mejor te sabrá
sin corales una jeta,
que con claveles dos labios,
mientras no fueres abeja! (Quevedo, 2001: 393).

En estos casos como en el del *Licenciado Vidriera* encontramos una muestra del agotamiento de las formas petrarquistas, el distanciamiento frente a una retórica que ya dejó de tener los efectos de un arte que “extrañe” el lenguaje. Se delata, pues, ese sistema como lugar común, muy lejos ya del poder de la metáfora capaz de descubrir inéditas cualidades de la realidad.

¿Cuál es el recurso para dar cuenta de este desgaste? En todos los casos se desmetaforiza el enunciado. El “tercero excluido” se desfuncionaliza y queda el referente establecido de manera literal. El registro tira, pues, hacia el lado opuesto del petrarquismo ideal, hacia la deslateralización del discurso. Renuncia aquí la voz a descodificar y a ser cómplice del código poético, y ofrece un repertorio explícito de las imágenes para llevarlas hacia el lado pragmático y material. El efecto termina siendo el de la degradación de los elementos reconocibles por medio de los mismos elementos.

El antipetrarquismo no es más que una forma indisciplinada de petrarquismo. John J. Allen puntualiza: “Más que un rechazo de la fuerte tradición petrarquista del siglo xvi en España, creo que hay que ver en este jugar con la imaginaria convencional una faceta menor del intento general de renovar y dar vida a una tradición que contaba con casi un siglo de vida en España y más de dos en Italia” (Allen, *apud* Manero Sorolla, 1987: 151).

El protagonista de la novela cervantina respeta y ama la poesía. La sabe codificar y la disfruta. Por ello, Tomás escoge el libro de Garcilaso como único ejemplar literario que lo acompañe en su deambular por el mundo. Lo lleva sin el comentario de Herrera. Tal vez porque desestima la teoría y la erudición excesiva, o tal vez, simplemente, porque el viaje bélico no está para cargar libros voluminosos. Lo que importa es que el protagonista, siendo un humanista, escoge un libro paradigmático del petrarquismo. El privilegio que le da a la materia poética llega al grado de que considera a la poesía como el eje de su epistemología: “porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla” (*LV*: 122).

Vidriera sigue el camino del saber humanista en la medida en la que identifica en las artes del discurso el medio para interpretar y comprender la realidad. No obstante, tal y como señala Herrera, reconoce sus abusos. Es, entonces, un intelectual petrarquista-humanista en cuanto a sus ideas sobre las posibilidades del saber poético, y a la utilización de un repertorio de metáforas específico. Vidriera se aprovecha del dominio que tiene sobre éstos; no obstante, el resultado es, de nuevo, la desestabilización del código cultural en operación.

Esta estrategia aparece en otras páginas cervantinas. En el capítulo 10 de la segunda parte del *Quijote* encontramos un juego similar. Sancho engaña a su amo haciéndole creer un encuentro con Dulcinea y sus damas a las que describe como “[...] una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas brocado de más de diez altos; los cabellos sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol [...]” (*Q*, II: 705). El escudero usa de manera generalizada los tópicos para evitar confusiones. Las damas, pues, están hechas “todas ellas” de los elementos propios de lo que identifica como lenguaje poético. Don Quijote no reconoce a las labradoras como damas, y menos a la aldeana “carriredonda y chata” como Dulcinea. El caballero andante lamenta que su vista se altere por encantos que degradan la imagen del mundo (la ironía sobre la ironía). Sancho empatiza con él: “Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo [...]” (*Q*, II, 10: 209). Siguen caminando, y don Quijote, pensativo, identifica el error en la codificación de Sancho: “[...] con todo he caído, Sancho, en una cosa, y es que me pintaste mal su hermosura: porque si mal no recuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas son antes de besugo que de dama [...]” (*Q*, II, 10: 712).

El mecanismo es aquí más complejo que en los ejemplos modélicos de antipetrarquismo. En primer lugar, llama la atención la generalización de Sancho para identificar a grandes rasgos un campo semántico que se ha vuelto tan esquemático que su uso no exige de mucho ingenio. Pero el sentido más netamente irónico del

pasaje resulta de la imprecisión metafórica al confundir la correspondencia entre los referentes (ojos, labios, cabello) y la imagen (esmeraldas, rubíes, oro). La consternación de don Quijote está completamente justificada. La propuesta lírica de Sancho crea una imagen tan disonante del código idealista como inquietante al proponer una mujer –Dulcinea nada más y nada menos– con ojos blancos de pescado. El juego poético es muy diferente al programado según el canon, pero completamente efectivo en el sentido artístico. Al final de cuentas, se utilizan los recursos que la tradición poética pone a disposición de la cultura, y Cervantes los aprovecha en distintas direcciones. En un primer momento, fue para dar voz a sus pastores enamorados y en sus voces explorar y aprehender la poética italianizante –*La Galatea*–, en otro –*Licenciado Vidriera* o *Quijote*–, para poner a prueba los límites de esa convención.

Estos casos no son aislados, y me parecen representativos del proceso creativo de Cervantes en cuanto a las formas de asimilación de la tradición, en particular la humanista-petrarquista-erasmista. ¿Es acaso una coincidencia que en la década de 1580 siga de manera mucho menos provocadora la poética petrarquista y que su erasmismo sea menos operativo en la estructura de su obra, mientras que en el *Quijote* y en *El licenciado Vidriera* el petrarquismo esté puesto en crisis y el *Elogio de la locura* sea una columna vertebral de la intertextualidad cervantina?

B. EL PRIMO O LA DESMESURA LIBRESCA

Rodaja-Vidriera-Rueda no escribió libro alguno. Su propuesta intelectual, como la de Diógenes de Sínope o Sócrates, se imprimió en un performance, no en papel.⁹⁸ No hay escritura de Vidriera porque su vocación fue ser leyenda sobre la que sus narradores-comentaristas pudieran desentrañar una idea, una poética o una biografía. Éste no es el único intelectual desquiciado que habita en las páginas cervantinas y que pone en entredicho la naturaleza de la escritura y lo literario. De hecho, el siguiente personaje, por el contrario, privilegia lo libresco hasta la desmesura. En la segunda parte del *Quijote*, finalizadas las bodas de Camacho, el protagonista solicita un guía, “el licenciado le dijo que le daría a un primo suyo, famoso estudiante y muy aficionado a leer libros de caballerías, el cual con mucha voluntad le pondría a la boca de la misma cueva [...] era mozo que sabía hacer libros para imprimir y para dirigirlos a príncipes” (*Q*, II, XXII: 811).

⁹⁸ Los intelectuales sin obra escrita son el punto de partida para una celebrada reflexión de George Steiner: “Todavía hoy, nuestra sensibilidad occidental, nuestras referencias interiores habituales tienen una doble fuente: Jerusalén y Atenas. Dicho con más exactitud, nuestra herencia intelectual y ética, nuestra lectura de la identidad y de la muerte nos vienen directamente de Sócrates y de Jesús de Nazaret. Ninguno de los dos se jactó de ser escritor, no digamos de publicar” (2011: 14).

Resulta sospechosa la naturalidad con la que el narrador describe la indiscriminada elaboración de libros que indefectiblemente serán impresos y dedicados a nobles, como si la conclusión de proyectos literarios y la aceptación y el prestigio estuvieran a la disposición del deseo. El primo insiste con franqueza en las condiciones de su labor: “En el camino preguntó don Quijote al primo de qué género y calidad eran sus ejercicios, su profesión y estudios, a lo que él respondió que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república [...]” (*Q*, II, xxii: 811-812). Por autodecreto, el primo se define como un prolífico humanista.

El personaje parece tener, por el momento, determinación. El problema consiste en la desproporción de sus proyectos. Si el “amigo” del prólogo de 1605 es un intelectual impostor, y Vidriera uno provocador, la marca del primo es la desmesura. Su entusiasmo es tal que sin pudor plantea la producción de monumentales obras que le significarán su admisión en el Olimpo de Erasmo, Valla o Vives. Basta revisar sus tres proyectos literarios. Las noticias que tenemos del primero son las siguientes:

[...] que el uno se intitulaba el *de las libreas*, donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempos de fiestas y regocijos los caballeros cortesanos, sin andarlás mendigando de nadie, ni lambicando, como dicen, el cerbelo, por sacarlas conformes a sus deseos e intenciones (*Q*, II, xxii: 812).

Recordemos uno de los consejos del “amigo” del Prólogo de 1605: “[...] porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos [autores], desde la A hasta la Z, como vos decís” (*Q*, I, prólogo: 17). La sugerencia supone la existencia de catálogos y misceláneas. El ejemplo clásico son los *Adagios* de Erasmo. Esta obra, en su versión más extensa, contó con más de 4000 entradas, algunas de ellas tan largas como un ensayo autónomo. Su consulta era útil ya que “el lector de los *Adagios* podía recomendar a un amigo propenso a irritar a sus superiores *ne ignem gladio fordias*, que no atizase el fuego con la espada; podía convencer a algún amigo descontento con su suerte de que *Spartan nactus es, hanc orna*, a mal tiempo, buena cara [...]” (Grafton, 1977: 312). Los “ejemplos” y las “pruebas” estaban disponibles para el lector con intereses humanistas, para aquéllos “que admiraban la *sapientia* antigua como si estuviera expuesta en una especie de museo impreso: dividida en salas, enmarcada y etiquetada de un modo que predeterminaba el significado de las reliquias exhibidas” (Grafton, 1977: 317).

El lector español contaba con importantes catálogos de citas clásicas, refranes,⁹⁹ autores. De hecho, frente a la avasallante cultura libresca que impuso el Humanismo en Europa, este tipo de producción editorial se fue volviendo cada vez más necesaria. Tal y como lo demostró Norbert Elias (1982), en el Antiguo Régimen, descifrar los elementos conductuales y materiales se volvió indispensable para sobrevivir en las cortes europeas cada vez más complejas en función de su elitización.

Para ello, fue fundamental la labor de los humanistas quienes pusieron al alcance de los lectores información editada y organizada para su identificación y aprovechamiento. Pensemos en las colecciones de apotegmas gracias a las cuales una obra o una conversación podían contar con aval clásico, en *El cortesano* de Castiglioni que establecía los ideales de conducta e intelectuales, o, en general, en los manuales de comportamiento que cada vez resultaban más complejos gracias al neurótico afán de distinción (Elias, 1989).

Este es el ámbito editorial en el que el libro *De las libreas* busca introducirse. Si pensamos que fueron cuatro mil los adagios recopilados por Erasmo, podría parecer que reunir setecientos tres elementos de un tema en un volumen no sería desproporcionado. No obstante, se trata de una enciclopedia sobre las posibilidades combinatorias de una misma vestimenta según criterios emotivos, “clasificadas para ayudar a los caballeros cortesanos a elegir el traje correcto, pero, no por el tipo de evento, sino según el estado de ánimo y su calidad de amante: «celoso, desdeñado, olvidado y ausente»” (Rodríguez Valle, 2017: 343).

Por un lado, la relación entre el potencial de la temática es desproporcionadamente insignificante en relación con las dimensiones del discurso: centenares de combinaciones de una prenda que den cuenta de disposiciones de ánimo y eróticas. Por el otro, el criterio de compilación no puede ser más que arbitrario, tal y como nos lo sugiere el número 703. Ni una librea más ni una menos. Así, ¿qué tan posible, pertinente y preciso puede ser el dar cuenta de manera metódica de las posibilidades cromáticas y emotivas de una prenda cortesana?

El primo, así, recurre al rigor de la erudición humanista de forma impropia. Pero este caso es apenas el asomo de la sistemática incompetencia del primo en cuanto a su desempeño humanista.

Su siguiente proyecto lleva por nombre *Metamorfoseos, o Ovidio español*:

[...] de invención nueva y rara, porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el ángel de la Madalena, quién el Caño de la Venciguerra de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las Fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño

⁹⁹ Ver: Rodríguez Valle (2014).

Dorado y de la Priora; y esto, con sus alegorías, metáforas y traslaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto (*Q*, II, XXII, 812).

Las *Metamorfosis* de Ovidio nunca dejaron de tener protagonismo en la cultura europea, pero a finales del siglo XVI y principios del XVII su papel en el ámbito hispánico se intensificó. Tan sólo 10 años antes de la publicación de la primera parte del *Quijote* salió a la luz *Las transformaciones de Ovidio en lengua española repartidas en quinze libros con las alegorías al fin dellos, y sus figuras, para provecho de los artífices*. Se trata de la primera traducción que se ocupó del poema en su totalidad. Además, contiene las enseñanzas, las interpretaciones y los significados simbólicos que se le habían adjudicado a la obra. Es, pues, un digno ejemplar de una obra clásica editada bajo los criterios y afanes humanistas.

No obstante, el entusiasmo por la obra ovidiana produjo también disparates. En Nápoles, en 1613, Diego Rosel y Fuenllana publicó la *Parte primera de varias explicaciones y transformaciones, las quales tractan, términos cortesanos, práctica militar, casos de estado, en prosa y verso con nuevos hieroglíficos, y algunos puntos morales*. La obra es una miscelánea estructurada a partir de una secuencia de relatos de transformaciones, tal y como el mismo autor lo proclama:

Me distes de sugeto tragasse con inuentia algunas nuevas aplicaciones, y transformaciones, imitando en alguna parte al modelo de nuestro antiguo *Metamorfóseos*, aunque diferente en los pensamientos, mas hauía de ser con pinsión que fuessen deriuadas de un nombre proprio, para que después de arguyendo ingenio fuessen de utilidad, y gusto del que las oyesse, sobre la cual derivación se hauía de hazer la fábula, o historia aplicándola siempre al animal, o persona [...] (Rosel y Fuenllana, *apud* Montero Reguera, 2013: s/p).

Montero Reguera reseña la obra, y señala que “con el elefante desarrolla el argumento de la envidia, con el avestruz el de la liviandad, con el escarabajo el de la vanidad de los hombres, etc. En la obra se incluyen asimismo poemas, jeroglíficos, discursos moralizantes [...]” (Montero Reguera, 2013: s/p). En su momento, Lope y Quevedo se burlaron de la excentricidad de la obra. Siglos más tarde, Menéndez y Pelayo la calificó como “un peregrino y ridículo libro” (Menéndez y Pelayo *apud* Soons, en “Introducción” a Rosel y Fuenllana, 1970), calificativos que ni su moderno editor –Alan Soons– desdice.

Más allá de la sinonimia de los títulos y la determinación desmesurada de sus autores, *Los metamorfóseos* del primo coincide en muchos puntos con las *Transformaciones* de Rosel. Además, el conocimiento profundo de esta última obra por parte de Cervantes es incontrovertible, puesto que, entre los preliminares del volumen, se encuentra un poema de su autoría. Se trata de un texto de ocasión,

de recursos convencionales y celebración hiperbólica.¹⁰⁰ Nuestro autor conoce las entrañas del sistema literario. Como cualquier escritor de nuestro tiempo que, para ser registrado en el microcosmos intelectual, se ve comprometido a “reconocer” las obras de sus contemporáneos, Cervantes colabora en la sociedad literaria de su tiempo y escribe un ordinario poema como parte de las responsabilidades de formar parte del gremio intelectual. Sin embargo, su opinión sincera pasó por el tamiz de la ficción y la ironía en la segunda parte del *Quijote*. Y ahí, en ese mundo ambiguo aparece la parodia de esa obra en toda su extravagancia posible.

La vehemencia y determinación del primo excede en mucho a la de Diego de Rosel. Mientras éste se plantea una miscelánea usando las estrategias narrativas de Ovidio, el primo se propone emular y reescribir el magno poema latino, y recrear la tradición crítica, “con sus alegorías, metáforas y traslaciones”, tal y como él mismo la describe.

Aunque la reseña de una obra tan imprescindible como la del gran poema latino parezca ociosa, resulta pertinente a la luz de los *Metamorfoseos*, o *Ovidio español*. La obra maestra de la tradición poética latina reúne los principales mitos paganos, no a modo de un manual o catálogo, sino encadenando narrativamente más de doscientos relatos. Es también el resultado de la asimilación de la cultura griega en manos de Roma. Se trata, así, de “la más acabada y sistemática visión de la mitología que nos ha transmitido la Antigüedad clásica” (Fernández Corte y Canto Llorca, 2008: 115). Además, para Europa, el libro de Ovidio fue objeto de las más variadas interpretaciones. Fue en algún momento considerado la Biblia del paganismo y fue también la inspiración de Petrarca. Pues bien, es esta la obra que el primo quiere reelaborar “a la española”.

Una de las características que llaman la atención de la reseña del primo sobre su proyecto es que sus *Metamorfoseos* serán “a lo burlesco”. Al igual que con su libro anterior, en una primera instancia no parece tan improcedente su idea si pensamos en la versión de Píramo y Tisbe de Góngora, en las reelaboraciones quevedianas de la mitología o en la *Gatomaquia* de Lope. No eran raras las inversiones de registro sobre materia mitológica ya sea por el cambio de personajes, de situaciones o por distanciamiento irónico. Evidentemente, muchas de estas parodias tenían como hipotexto algún fragmento de las *Metamorfosis*. No obstante, el primo no pretende reelaborar un relato particular sino componer su propia versión íntegra, burlesca y a la española de las *Metamorfosis*.

¹⁰⁰ “Jamás en el jardín de Falerina / ni en la Parnasa, excesible cuesta / se vio Rosel ni rosa cual es ésta, / por quien gimio la maga Dragontina. / Atrás deja la flor que se recrina / en la del Tronto archiducal floresta, / dejando olor por vía manifiesta / que a la región del cielo la avecina. / Crece, ¡oh muy felice planta!, crece, / y ocupen tus pimpollos todo el orbe, / retumbando, crujendo y espantando. / El Betis / calle, pues el Po enmudece, / y la muerte que a todo humano sorbe / sola esta rosa vaya eternizando” (*VPPS*: 270).

El proyecto no sigue los derroteros de la poesía burlesca mitológica que conocemos, en la que “los personajes siguen siendo dioses, y si les rebajan a categoría de mortales pacientes y cómicos, descienden, a la vez, de la categoría de hombres para convertirse en caricatura [...]” (Cossío, 1952: 519). Su libro es mucho más ambicioso. Pretende explicar a manera de burla los orígenes de la realidad española a partir de la composición y edición de relatos míticos. Explicará su realidad local con mitos burlescos de proporciones ovidianas. Los *Metamorfoseos* contarán, pues, con la significación fundacional de las *Metamorfosis* de Ovidio, y con ello, explicarán narrativamente el origen y la naturaleza de la realidad hispánica bajo un registro burlesco (discurso, a mi juicio, difícil de imaginar).

El libro del primo incluirá también las “alegorías, metáforas y traslaciones”. Como hemos señalado, el Humanismo se afirma en su intensa relación con el texto, y se resuelve en su principal fetiche: el libro. Es ahí —con las anotaciones, la elección tipográfica, la recopilación, el ejercicio filológico—, donde se consuma su tarea. Así, el texto impreso fue el depositario de las obsesiones intelectuales de la civilización occidental. Este fetichismo encontraba su remate en la edición de obras grecolatinas. Tal y como señala Anthony Grafton, la lectura de un clásico podía ser un acto íntimo y recreativo (equivalente a nuestra lectura de viaje), o un acto de comunión en el que entran en juego las más quisquillosas tradiciones filológicas, históricas o religiosas:

Quien deseara tratar la poesía antigua como un pasatiempo podía hacer lo mismo que Maquiavelo: llevarse un pequeño Ovidio al campo para leer cosas de amor. Pero quien quisiera tratar la poesía antigua como la rama más elevada de la filosofía podía hacerlo igualmente, leyendo en su estudio a Virgilio en folio y conversando, mentalmente, no sólo con el poeta, sino con diez u once comentaristas históricos morales y alegóricos, tanto antiguos como modernos (Grafton, 1997: 324).

El tipo de lectura que importa al primo es la segunda. No podía ser de otra forma. El personaje cervantino se define a sí mismo como humanista, y el comentario marginal fue el espacio en el que se afirmaron las propuestas del movimiento, dado que es ahí donde se representa con más ahínco su pensamiento y sus diferencias con el intelectual medieval. La cultura del medievo estableció un conjunto canónico de autoridades, que, “pese a las numerosas diferencias de origen y de contenido, los lectores medievales consideraban estos textos como componentes de un sistema único [...] considerando los textos no como obras de personas que habían vivido en una época y en un lugar determinados, sino como conjuntos impersonales de proposiciones” (Grafton, 1997: 322). Para el humanista, esta “estructura contenía y se apoyaba en un error sistemático” (Grafton, 1997: 322). Para ellos, los comentaristas medievales fueron los principales responsables

del estado de distorsión y parcialidad en la que se encontraba la herencia clásica. De tal forma, el Humanismo se empeñó en dar con la fidelidad del texto y con su especificidad contextual.¹⁰¹ Por ello, junto con la impresión de un texto lo más cercano al original, el comentario marginal era el campo de batalla y de expresión predilecto.

El comentario humanista fue el medio para reconstruir el panorama cultural de las obras veneradas. Erasmo, en su entrada al adagio *Festina lente*, comienza con la historia del teatro griego en donde aparece por primera vez la frase, y termina con una reflexión sobre el estoicismo latente en el apotegma. Así, el escritor holandés buscó transformar “un solo axioma en el sólido aunque estrecho pilar en el que basó una muy selectiva reconstrucción de la cultura antigua en su conjunto” (Grafton, 1997: 355). Imaginemos en este contexto lo que podía significar una obra como la de Ovidio, en especial para un personaje como el primo. Así, las *Metamorfosis* son el pretexto ideal para el comentario excesivamente erudito por la vastedad de sus significaciones, por su ejemplaridad estilística, por la variedad de temas y por su prestigio. El *Ovidio español*, entonces, no sólo pretende emular burlescamente las *Metamorfosis* en conjunto, forma parte del proyecto la construcción de un sistema referencial, y una suerte de aparato crítico artificial. Schevill comenta: “Here the phrase *con sus alegorías* recalls the titles of translations, which frequently added that the work was divided into fifteen books *con las alegorías al fin dellos*, or, *con sus alegorías al fin de cada libro*, or, *con el comento y explicación de las fábulas*” (Schevill, 1913, 175).

De esta forma, nuestro entusiasta intelectual está dispuesto a dar cuenta de una inédita tradición crítica y del conjunto de traducciones y ediciones de su proyecto, para después comentar minuciosamente cada línea y cada polémica al respecto de un libro inexistente además de improcedente en cada una de sus premisas.

El tercero de los proyectos se llama *Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas*, el cual

[...] es de grande erudición, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia las averiguo yo y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo y el primero que tomó unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores, porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo. (*Q*, II, XXII: 812-813).

El primo quiere continuar el trabajo y enmendarle la plana a un humanista del siglo XVI que tuvo a bien escribir un libro sobre un tema tan poroso e inasible

¹⁰¹ Este aspecto ya fue estudiado en el capítulo dedicado a *La Numancia* con la idea de “hermenéutica clasicista”.

como el de las invenciones humanas. La primera edición del *De rerum inventori-bus* constaba de tres libros (1499) mientras la última (1521) acabó en ocho. En los primeros de ellos Polidoro da cuenta de “la invención y el hallazgo de un sinfín de artes, disciplinas e instrumentos, esencialmente de la Antigüedad grecolatina” (Serrano Cueto, 2015: 1525). En las ediciones posteriores explica “los orígenes del Cristianismo, la Iglesia y sus instituciones” (Serrano Cueto, 2015: 1526). Para darnos una idea de la proporción del *De rerum*, basta hojear los títulos de sus capítulos. El primero de ellos se encargará “Del origen y comienzo de los dioses gentiles”. Le sigue “Del principio del mundo y la creación.” El capítulo xxii trata de “Quien fue el primero inventor de la arte mágica, y quién la derramó por el mundo, y quién inventó la manera de sacar los demonios.” En el libro vi encontramos “Del principio del ayuno, y del primer uso de dar limosna”, y otro capítulo que trata sobre “Quién fue el primero que enseñó la manera de orar y rezar, y por qué cuando hacemos oración bolvemos la cara a oriente”. Estos son sólo algunas de las 108 entradas que forman la obra.

¿Qué pensar de este tipo de obras que por empeño individual procuran representar el mundo en un texto? La desmesura libresca e intelectual será un tema importante en la órbita borgiana. Un caso ilustrativo es el del protagonista de “El Aleph”, que escribió un pretencioso poema en que daba cuenta de cada hectárea del mundo, y en el que, a juicio del narrador, en cuatro versos abarcaba “treinta siglos de apretada literatura” (Borges, 1999: 180). De manera menos irónica, el narrador reseña tanto el empeño como la elaboración de “un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos” (1999: 186). En este tenor, ¿qué tan profuso será el caos y la cacofonía del libro de Polidoro que busca reseñar lo infinito? Un autor francés del siglo xviii califica el libro del humanista italiano como ofuscante, ya que: “se detiene en tantas sutilezas, omite tantas cosas importantes, y por otra parte es tan poco exacto en sus averiguaciones y citas que, aunque lo he consultado alguna vez, puedo asegurar no me ha servido de la menor utilidad [...]” (Dutens, 1792: 7). Esta parece una opinión conveniente para un autor francés ilustrado. No obstante, el susodicho dictamen se encuentra en un libro que delata pretensiones idénticas a las de Polidoro y, dicho sea de paso, a las del primo: *Reflexiones sobre el origen de los descubrimientos atribuidos a los modernos en la que se demuestra que nuestros más célebres filósofos han tomado la mayor parte de sus conocimientos de las obras de los antiguos y que muchas verdades importantes sobre la religión fueron conocidas por los sabios del paganismo*. Por tanto, la aspiración del primo no resulta tan extravagante. El afán por dar cuenta del mundo y del pasado textualmente en términos totales no es ni ha sido una voluntad inédita.

Por ejemplo, en el mundo hispánico el *De rerum inventoribus* se reeditó en repetidas ocasiones. En 1550 salió a luz la traducción al español por Francisco de

Tamara bajo el nombre de *Libro de Polidoro Vergilio, que tracta de la invención y principio de todas las cosas* (1550). Numerosos escritores españoles lo usaron como fuente. Entre ellos, además de Cervantes, se cuentan a Juan de la Cueva, Juan de Mal Lara, Antonio de Eslava, Cristóbal Suárez de Figueroa, Lope de Vega o Pedro Mexía.

El éxito en términos editoriales (ediciones y traducciones) y literarios (influencia e imitación) nos habla de la popularidad de la que gozaba este tipo de textos en los que se recopilaba información erudita y llamativa. De hecho, podríamos suscribir el *Suplemento* del primo en la categoría de manuales y compilaciones de saber humanístico; categoría en la que se incluiría el *De las libreas*. De tal forma, si se nos muestra ya osada la producción de obras como *Los Adagios*, *De rerum inventoribus*, o la *Silva de varia lección*, el primo está decidido a redactar dos obras enciclopédicas y una obra literaria de la significación de las *Metamorfosis*. De tal forma, no resulta extraña su predilección por la obra de Polidoro, que es, al fin de cuentas, tan desproporcionada como sus intereses y sus propuestas.

Líneas más adelante de las reseñas del primo a sus futuros libros, los personajes llegan a la cueva de Montesinos para que don Quijote ingrese en ella, con lo que da comienzo uno de los episodios más extravagantes de la novela cervantina. La crítica ha considerado que la inverosimilitud es uno de sus rasgos característicos. Las instancias narrativas son elocuentes en cuanto a la desconfianza que genera el relato de don Quijote. El narrador señala que el traductor encontró una nota a mano de Cide Hamette –la distancia autoral es ya insalvable– que señala lo siguiente:

No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables [...] (*Q*, II, XXIV: 829).

Pero no sólo Cide pone en evidencia la inverosimilitud. Capítulos antes, Sancho evadió la tarea de encontrar a la dama de don Quijote asignando las identidades de Dulcinea y su séquito a unas labradoras cualesquiera. El escudero, que parece ya estar familiarizado con las convenciones caballerescas, explicó la apariencia, el olor y el comportamiento de las damas a partir del encantamiento, interpretación que bastó al caballero. En el inframundo de encanto en el que Montesinos guía a don Quijote, aparecen de nuevo las “tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella [...]” (*Q*, II, XXIII: 826). La

reacción de Sancho fue la de “perder el juicio o morir de risa” (*Q*, II, XXIII: 826), dado que conocía el arbitrario origen de las figuras femeninas.

La advertencia del narrador-traductor-autor y el enredo en el que se involucró Sancho en relación con el encantamiento de Dulcinea son acrobacias literarias que aprovechan la extravagancia del relato de don Quijote y resaltan su carácter inverosímil. Sin embargo, a estas expresiones conjuntas de suspicacia no se une el primo. Por el contrario, no hace caso de ningún indicio. Considera que don Quijote le ofrece un material inestimable para sus proyectos, además de mostrar entusiasmo por el relato, el cual encuentra más que provechoso, puesto que gracias a él sabe ahora: “[...] lo que se encierra en esta cueva de Montesinos, con las mutaciones de Guadiana y de las lagunas de Ruidera, que me servirán para el *Ovidio español* que traigo entre manos” (*Q*, II, XXIV: 830). Es decir, considera que ha dado, gracias al relato de don Quijote, con el origen de ríos y lagos españoles: justo la materia de su libro.

El sueño-descenso-viaje de don Quijote tiene como protagonistas a Durandarte y Montesinos, presos en un limbo de encantamiento en el que se disuelven los límites entre la vida y el más allá, así como las coordenadas del tiempo y el espacio. La relación entre estos personajes se establece a partir de un grupo de romances viejos en los que “al morir el paladín [Durandarte] en la ruta de Roncesvalles, manda a su primo Montesinos que le saque el corazón para llevárselo a su amada Belerma” (Boscán de Lombardi, 2000: 687). En una de las versiones dice Montesinos: “—«Corazón del más valiente, que en Francia ceñía espada, / ahora seréis llevado adonde Belerma estaba [...]. / Si la potencia de amor te ha rendido en su batalla / muéstralo en saber que es muerto el que más que a sí te amaba»” (Alvar, 1971: 92). A partir de esta base, don Quijote cuenta que Montesinos le dijo a Durandarte que

[...] saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma; la cual, con vos, y conmigo, y con Guadiana vuestro escudero, y con la dueña Ruidera y sus siete hijas y dos sobrinas y con otros muchos de vuestros conocidos y amigos, nos tiene aquí encantados el sabio Merlín [...] (*Q*, II, XXIII: 821).

La disposición poética y la exposición prolongada al arte han entrenado al protagonista de la novela moderna para reproducir estructuras profundas de los relatos que consume. Es decir, como fanático de la ficción, el personaje conoce la lógica interna y es perfectamente capaz de proponer precuelas, continuaciones o escisiones de los ciclos que frecuenta.

Por su parte, el primo, enajenado con su labor humanista, entiende el juego literario de don Quijote e identifica y descodifica el indicio fundacional de la

aventura quijotesca –la mención de Guadiana y Ruidera. Entiende que se colige aquí el origen de los ríos y los lagos españoles, y no duda en incluirlo en sus *Metamorfoseos*. De hecho, en términos estrictamente formales y literarios, el guiño y el reconocimiento son pertinentes. Se trata de un relato que usa sustantivos toponímicos para designar a personajes de carácter legendario. Rodana y Guadiana lloran, de ahí su carácter fluvial. No obstante, el problema consiste en el injustificado crédito que el primo le da al relato, autoridad que no se la da ni el Narrador ni Sancho.

Pero los *Metamorfoseos* no será el único libro que utilizará como fuente el inverosímil episodio de la cueva de Montesinos. Líneas más adelante de la mención a Guadiana y Ruidera, Montesinos introduce a don Quijote en presencia de Durandarte para, con su ayuda, salir del encantamiento. Estoico, responde Durandarte “con voz desmayada y baja, «cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar»” (*Q*, II, XXIII: 822).

Aunque la frase de “oh primo” está dirigida a Montesinos, bien la podemos considerar un guiño o una alerta para sospechar que esas palabras tendrán eco en el humanista que espera afuera de la cueva. Pero más trascendente para el humanista es el uso de un refrán español en el discurso de Durandarte. El primo considera que fue de gran provecho acompañar al dúo en su aventura y escuchar la frase de Durandarte, ya que se enteró acerca de:

[...] la antigüedad de los naipes, que por lo menos ya se usaban en tiempos del emperador Carlomagno, según puede colegirse de las palabras que vuesa merced dice que dijo Durandarte, cuando, al cabo de aquel grande espacio que estuvo hablando con él Montesinos, él despertó diciendo: «Paciencia y barajar»; y esta razón y modo de hablar no la pudo aprender encantado, sino cuando no lo estaba, en Francia y en tiempo del referido emperador Carlomagno, y esta averiguación me viene pintiparada para el otro libro que voy componiendo, que es el *Suplemento de Virgilio Polidoro en la invención de las antigüedades*, y creo que en el suyo no se acordó de poner la de los naipes, como la pondré yo ahora, que será de mucha importancia, y más alegando autor tan grave y tan verdadero como es el señor Durandarte. La cuarta es haber sabido con certidumbre el nacimiento del río Guadiana, hasta ahora ignorado (*Q*, II, XXIV: 830).

Son notables la atención del primo a los detalles y su disposición para deducir elementos que abonen en su labor intelectual. Es un escritor comprometido con su tarea. Por ello, supone haber dado con una valiosa “invención” para su *Suplemento*: el origen de los naipes a partir de la frase “paciencia y barajar” dicha por un caballero de los tiempos de Carlomagno, rey de los francos en el siglo VIII.

Son varias las faltas de criterio para considerar la “fuente” quijotesca como válida. Cuando menos, el humanista está pasando por alto el idioma y el carácter local del refrán. Se trata, pues, de otra muestra de su desaforada e indiscriminada

voluntad libresca y erudita. En este caso también, como en el de los *Los metamorfoseos* en relación con el libro de Rosel, hay un guiño malicioso a la producción literaria contemporánea. Villén de Biedma es otro humanista de la época que publicó en 1599 su *Declaración de las Odas de Horacio* (1599). Se trata de una edición de los poemas de Horacio, con su traducción y prolijo comentario en español. Cada línea de cada oda sirve de pretexto para el despliegue de erudición e imaginación. El volumen es un ejemplo de lo señalado en relación al papel que jugó el comentario marginal para la cultura humanista. Su composición tipográfica es una excelente ilustración de ello. Al centro, un par de líneas de cada oda horaciana. Alrededor, cubriendo casi todo el espacio, el comentario de Villén de Biedma.

En el libro III, en las últimas líneas de la oda 24 que comienza con el verso de *Intactis opulentior*, encontramos una serie de recomendaciones para desterrar de las conciencias jóvenes la ambición. La traducción al español dice que:

Hay que arrancar la raíz de la ambición descarriada y moldear nuestras almas, blandas en exceso, en más recios afanes. El mozo de libre condición, que ya no sabe montar, es incapaz de sostenerse en el caballo y siente miedo de la caza, más ducho en jugar, ya le mandes que lo haga con el aro griego, ya prefieras que lo haga con los dados, prohibidos por las leyes [...] (Horacio, 2007a).¹⁰²

El editor moderno de las *Odas*, José Luis Moralejo, comenta sobre los juegos mencionados que “parece ser que las viejas leyes prohibían ese juego [el de los dados], pero que andando el tiempo acabó por tolerarse. [...] Augusto se entregaba alguna vez a él; y a Claudio llegó a gustarle tanto que Séneca, en su despiadada *Apocolocintosis*, nos lo presenta condenado en el Hades a jugar eternamente a los dados con un cubilete sin fondo” (Moralejo, en Horacio, 2007a: 422, n. 1309).

A partir de la mención de los juego de azar, Villén de Biedma, en su exégesis, no duda en exponer el origen de varios de ellos sin mencionar autoridades y sin base textual suficiente: “El juego de los naypes inventó Pallamedes, estando ocioso en los reales de los griegos contra los troyanos, porque se confirme que la ociosidad es madre de todos los vicios; y por vicio dañoso para las Repúblicas, los prohibieron los romanos por leyes, según que dize Horacio en este lugar” (Biedma, 1599: 106).

¹⁰² En la edición latina de R. Bonifaz Nuño, el fragmento es el siguiente: “Eradenda cupidinis / pravi sunt elementa et tenerae nimis / mentes asperioribus / formandae studiis. Nescit equo rudis / haerere ingenuus puer / venerique timet, ludere doctior, / seu Greaeco iubeas trocho / seu malis vetita legibus alea, [...]” (Horacio, 2007b: 170).

indiscriminado e irreflexivo del primo por la cultura libresca. Su exégesis es, al final de cuentas, solemne e inmune a la ironía. Esta es la razón, considero, de la naturaleza y la desmesura de sus proyectos. De paso, Cervantes se regodea en las consecuencias de la lectura literal y acrítica.

El *Quijote* explora las posibilidades de la lectura y la ficción. Por ello, Cervantes no iba a conformarse con la reseña de las obras del primo, y pone en operación su recepción a cargo de dos receptores muy particulares. El primero es Sancho quien comparte con el primo el entusiasmo y la falta de pudor. De hecho, el escudero lo estimula para que desarrolle todavía más sus investigaciones acerca del origen de la realidad, en particular en sus partes más insignificantes o absurdas:

- Dígame señor [...] ¿[...] sabríame decir, que sí sabrá, pues todo lo sabe, quién fue el primero que se rascó la cabeza y cabellos, que yo para mí tengo que debió ser nuestro padre Adán?
- Sí sería —respondió el primo—, porque Adán no hay duda sino que tuvo cabeza y cabellos, y siendo esto así, y siendo el primer hombre del mundo, alguna vez se rascaría (*Q*, II, XXII: 813).

Por el contrario, la lectura de don Quijote es, sorprendentemente, suspicaz y distante. El personaje que se adentrará en un inframundo habitado por personajes de la Francia de Carlomagno, que lee ficción caballeresca como lee Historia, y cuyos códigos éticos, discursivos y de conducta se establecen a partir de lo poético es aquí un receptor escéptico. Don Quijote encuentra arbitrario y gratuito el diálogo entablado entre el primo y Sancho. “—Más has dicho, Sancho, de lo que sabes —dijo don Quijote—, que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria” (*Q*, II, XXII: 814). El personaje que no discrimina entre realidad y deseo, entre ficción e historia, entre poesía y realidad, tiene en poco los esfuerzos de nuestro humanista. Es más, la intervención del primo le hace reconocer el desarrollado sentido común de su escudero.

Por si esto fuera poco, la visión de mundo tanto de don Quijote como del primo están sobre la base de la cultura libresca. No obstante, el caballero andante, de buenas a primeras, parece tener un juicio editorial pertinente y oportuno. Sabe desde el principio la impropiedad de los volúmenes y del mecenazgo del que puedan gozar:

- Vuestra merced tiene razón —dijo don Quijote—, pero quería yo saber, ya que Dios le haga merced de que se le dé licencia para imprimir esos libros, que lo dudo, a quién piensa dirigirlos.
- Señores y grandes hay en España a quien puedan dirigirse —dijo el primo.

—No muchos— respondió don Quijote—, y no porque no lo merezcan, sino que no quieren admitirlos, por no obligarse a la satisfacción que parece se debe al trabajo y cortesía de sus autores [...]” (*Q*, II, XXIV: 830).

Contra los pronósticos, el protagonista se muestra realista, directo y prosaico; mientras Sancho hace ingeniosas aportaciones al mundo libresco y especulativo del Humanismo. Esto no es poca cosa. ¿De qué tamaño debe ser el despropósito de un proyecto estético e intelectual para que don Quijote lo considere improcedente? ¿Qué tan flexibles y permisivos deben advertirse los criterios de ese proyecto para que Sancho se sienta con la confianza para contribuir con algo que, comparado con lo que aporta el primo, no se percibe, al final de cuentas, tan disparatado? De tal forma, en la segunda parte del *Quijote*, esos libros no publicados del primo no sólo cuentan con una puntual descripción, el texto también nos ofrece lecturas posibles a cargo de personajes de igual manera librescos y desmesurados. Esas lecturas son el remate de una representación enardecida y enajenada del Humanismo.

C. EL SUEÑO DEL HUMANISMO VUELTO DESVARÍO

Con *La Numancia* y *La Galatea*, Cervantes puso en operación su formación y dominio para aprovechar y reescribir la tradición que el Humanismo puso a su disposición. El novelista fue tan capaz de elaborar una tragedia de tema español en lengua castellana con las virtudes y los efectos catárticos de la tragedia de Esquilo, así como de redactar una ficción pastoril en la que se recrearon los lugares comunes virgilianos y el clasicismo de Sannazaro sin por ello renunciar a juegos irónicos y metatextuales. En estos casos se trata de una intertextualidad en la que se asimilan y reescriben elementos, géneros y temas centrales de la tradición. Es un Humanismo centrípeto basado en la apropiación de referentes canónicos como lo son Virgilio o Esquilo.

El Humanismo de Cervantes en sus obras “tardías” es otro. Su carácter es centrífugo dado lo marginal de su iconografía —Diógenes-Nemo—, lo trastocado de sus valores estéticos —antipetrarquismo—, o dada la anomalía como principal rasgo de los perfiles intelectuales de los personajes —la desmesura del primo y la insolencia de Vidriera—. En estos casos, la singularidad y desviación va mucho más allá de la caricatura o la burla. El Humanismo se resuelve en transgresión, marginalidad y locura. Dilata sus propósitos y vocaciones hasta el extrañamiento, la manía y la enajenación.

El Humanismo logró hallazgos de valor incalculable para la cultura y la conciencia europeas. Baste recordar la polémica de Lorenzo de Valla y la donación de Constantino que puso de manifiesto el potencial del análisis textual, o bien, el

descubrimiento de la distancia histórica, el establecimiento de criterios filológicos para la edición crítica vigentes hasta el siglo XIX, por sólo mencionar algunos de los logros más evidentes. No obstante, Cervantes, con su crítica e ironía expuesta en los episodios aquí señalados, demuestra que cualquier idea, por muy virtuosos que sean sus propósitos, eficientes sus métodos y concretos los logros, es capaz, a la larga, de colapsar por su propio peso, y de estrellarse consigo misma.

El personaje de Vidriera desestabiliza las funciones de la erudición, la argumentación y el discurso. Las convenciones, el poder y las formas dominantes de la poesía se vuelven el blanco de un *performance* que se aprovecha de las posibilidades epistemológicas de la locura tan exploradas por Erasmo. Es decir, el Humanismo aquí se pone en operación desde una posición radicalmente marginal e irregular, nada menos que desde el delirio, para desbaratar un orden dado. Vidriera, en efecto hace uso de la tradición, pero la lleva en un sentido contrario al del Humanismo convencional y desgastado. Esto se ilustra con la presencia de Nemo y Diógenes, cuya procedencia es el universo grecolatino, el canon dominante: la materia base del imaginario humanista. No obstante, su naturaleza es polémica, y marginal. Nemo y Diógenes representan, pues, la faceta insurrecta y desencantada del bagaje clasicista. Son los personajes oscuros, inconformes e inestables que acompañan en su delirio e insolencia al erudito filósofo inventado por Cervantes.

El primo, por el contrario, es un Humanista que se ha tomado demasiado en serio su tarea. Su insuficiencia irónica le impide discriminar entre sus ocurrencias, los libros que llegan a sus manos y las noticias que escucha. Para Steiner “el simple hecho de escribir, de recurrir a una transmisión escrita, supone una reivindicación de lo magistral, de lo canónico. [...] Liga al autor y a su lector a la promesa de un sentido [...]” (2011: 17-18). En la obra cervantina se ponen en representación las consecuencias últimas de la fe en lo escrito y la tradición, fe que comparten, desde distintas posiciones, el primo y don Quijote, y, sobre todo, el Humanismo en su búsqueda de fuentes, en su capacidad de relacionar textos, autores y tradiciones, así como en la priorización del discurso como herramienta para comprender el mundo. El primo lleva a la dislocación esta promesa de significación y esa capacidad intertextual. De hecho, más que escribir tres libros lo que quiere es redactar toda una literatura, incluidas su tradición textual y crítica, sus traducciones y sus polémicas. La manera que encuentra para hacerlo es llevar hasta sus últimas consecuencias las metodologías humanistas. Dicho en otras palabras, sobreexplota el humanismo hasta su colapso operativo. Su delirio libresco hace de la página impresa el escenario en el que el sentido se disgrega. De ahí justamente su carácter delirante: los sentidos se saturan hasta descarrilarse y disolverse.

Lo aquí descrito y analizado no significa tampoco un antihumanismo cervantino, aunque sí un distanciamiento crítico e irónico. Esa crítica se bifurca en

direcciones opuestas y complementarias. Por un lado, Vidriera representa la invectiva indiscriminada, radical y antisistémica; por el otro, el primo, la absoluta inocencia intelectual. Así, ambos son la encarnación de las posibilidades y consecuencias más radicales y problemáticas del Humanismo.

Vidriera es un individuo autodeterminado y el primo es efectivamente un celoso investigador; Vidriera manipula hábilmente los referentes clásicos para su argumentación mientras el primo tiene la iniciativa de reproducir modelos grecolatinos de prestigio para emprender una obra propia y original. Todos estos rasgos aislados son característicos del Humanismo y han sido fundamentales para el desarrollo del pensamiento occidental. No obstante, se desarrollan a modo de fuga. El tema se plantea en tonalidades que bordean la disonancia. En su fanatismo, insensatez e insolencia, los discursos de Vidriera y del primo terminan por afirmar el absurdo, y por llevar al delirio y la pesadilla el sueño del Humanismo.

V. PERSILES O EL PEREGRINAJE ALREDEDOR DEL ARTE CERVANTINO

A. EL PROYECTO CLASICISTA DE CERVANTES

Reflexionar la tradición e intervenirla fue la vocación de los artistas que se apropiaron del impulso y los ideales humanistas. Cervantes la puso en práctica una y otra vez. Sus textos pusieron en juego la teoría literaria y los criterios a partir de los cuales se estableció el canon. La semi traducción de Pietro Bembo en *La Galatea*, las reprimendas normativas de Cipión a Berganza en el *Coloquio de los perros*, las consideraciones neoaristotélicas y neoquintilianas del canónigo en el *Quijote*, el antipetrarquismo de *El licenciado Vidriera*, o la impostura erudita del “amigo” en el Prólogo al *Quijote* de 1605, fueron sólo algunos episodios en los que se expresa una estética problemática y autorreflexiva, misma que no se habría desarrollado sin una especulación sobre la tradición tanto hispánica como clásica.

En aquellos años en los que desembarca en tierras hispanas tras su paso por Italia y de un atroz cautiverio, Cervantes nos ofrece la *Numancia* y *La Galatea*, obras que revelaron el cálculo y la ambición del primer proyecto literario cervantino. Se trata de una tragedia y una novela pastoril. La primera aprovechó el desarrollo del teatro europeo de la mano de las traducciones de Sófocles, Eurípides, Esquilo y Séneca, y de los esfuerzos de humanistas y dramaturgos que ensayaron durante el siglo xvi las posibilidades del lenguaje dramático y teatral. Con esto detrás, produjo la mejor tragedia hispánica de su tiempo. La ficción pastoril había demostrado su capacidad innovadora con Sannazaro o Montemayor. Al mismo tiempo, el prado en el que se dan lugar las expresiones poéticas y musicales de unos pastores idealizados no es sino un lugar idílico al que regresa constantemente la poesía occidental: Teócrito, Virgilio, Dante, Petrarca, Boccaccio. Y en esa línea de sucesión encontró su acomodo el autor del *Quijote*.

Sin embargo, parecería que a esta empresa clasicista le falta el remate que consumaría el impulso humanista. Pensemos, por ejemplo, en Petrarca. Su obra exploró las posibilidades de la imitación clásica tanto en lengua vulgar como en latín. Su apuesta canónica fue *África*, su poema épico latino. El Pinciano, por su parte, una vez finalizada su *Philosophia Antigua Poética*, se propuso la puesta en práctica de su teoría. El resultado fue *El Pelayo*, la gesta medieval en formato culto-renacentista. Caso emblemático fue el de Torcuato Tasso, crítico de la épica con su *Discorsi del poema eroico* (1567-1570), y creador de uno de los poemas más importantes del género, la *Gerusalemme liberata* (1579). En todos estos casos hay una reflexión cuya derivación práctica fue un poema heroico.

Dado este panorama literario-teórico, no resultaba difícil considerar, en función del canon, que a la secuencia trágica-pastoril le siguiera un poema épico. Dado el carácter fundacional de la obra de Homero, su expresión teórica en la *Poética* de Aristóteles, o el papel protagónico de la *Eneida* como sumario del legado griego y afirmación de la cultura latina, era comprensible que, para el pensamiento humanista y para los artistas que gravitaban a su alrededor, la épica se considerara como la consumación de una literatura, y, en el caso particular de Cervantes, como la conclusión de un proyecto literario.

Si bien Aristóteles subordinó la épica a la tragedia, la primera reflexión literaria moderna imbuida en el espíritu aristotélico, la *Poética* (1527) de Giambattista Vida, invirtió esta jerarquía, “y puso la épica en el lugar supremo entre todos los géneros. [...] la mayoría de los autores de poéticas consideraron la épica como el género literario más prestigioso. De ahí se explica el afán de los autores renacentistas y barrocos de brillar en este género” (Kohut, 2014: 34-35). Por su parte “Escalígero llegó a considerarla norma de todos los demás géneros [...]” (Shepard, 1970: 113).

Para finales del siglo XVI, la épica se había consolidado como el género que actualiza lo más venerable del canon clásico. Según Frank Pierce (1985) esta consideración del género se dejó sentir en España como en ningún otro lado de Europa. Los modelos que mejor se adaptaron a los intereses estéticos fueron Virgilio, Lucano y Ariosto. Por mencionar sólo algunos frutos, están ahí la *Araucana* (1578) de Ercilla, la *Maltea* (1582) de Hipólito Sanz, la *Dragontea* (1598) de Lope, el *Pelayo* (1605) de López Pinciano, o la *Jerusalén conquistada* (1609) también de Lope.¹⁰⁴ Asimismo, la poética hispánica más sólida y que parece haber tenido una importante influencia en Cervantes, la *Philosophia Antigua Poética*, reflexiona copiosamente sobre las posibilidades y virtudes del género, así como su predilección en detrimento de la tragedia: “[...] soy de parecer que, si la épica y trágica son buenas, mejor es la épica [...]” (López Pinciano, 1998: 482).

¹⁰⁴ Para un examen exhaustivo del catálogo de obras ver Pierce (1968: 327-375).

Tenemos entonces que los primeros poemas épico-cultos en español son de la década de los cincuenta del siglo xvi, y que su producción se acelera en los ochenta. La teoría de Tasso es de 1567. A su vez, las primeras ediciones de su poema son de 1579. Por su parte, la publicación de la *Philosophia Antigua Poética* de Pinciano es de 1596 mientras su poema sale a la luz en 1605. Así, la segunda mitad del siglo, con énfasis en las últimas dos décadas, fue el marco ideal para que un escritor que se está probando en géneros de estirpe clásica considerara la épica como el coronamiento de sus trabajos literarios.

A la luz de esta cronología, Cervantes, hacia 1569, ya se había introducido en el ámbito literario y humanista. Visitó Italia al año siguiente, y permaneció varios años en Nápoles, hasta 1575. Le siguieron los cinco años de cautiverio para regresar a España en 1580. Su entusiasmo por reintegrarse a las órbitas intelectuales y artísticas dieron como resultado la aparición, a los pocos años, de su tragedia y su novela pastoril. ¿Dónde está entonces su poema heroico?

Desde sus primeros textos, Cervantes mostró una inclinación heterodoxa y crítica. Su obra constantemente reconsidera sus influjos, provengan de las literaturas populares, o de lo clásico, o de manufactura vulgar. Dada esta inclinación, la incursión cervantina en la épica debía tener ingredientes excepcionales. Justo a mediados del siglo xvi se difunde un descubrimiento humanista con las cualidades señaladas. Marcel Bataillon cuenta el hallazgo:

[...] la novela para la cual reservan su afición los erasmistas es la novela bizantina de aventuras, la *Historia etiópica de Teágenes y Cariclea*. Tenía todo el prestigio de la novedad... ¡y estaba en griego! Con ocasión del saco de Budapest, el manuscrito de la biblioteca del rey Matías Corvino había llamado la atención por su rica encuadernación. El soldado alemán que lo había robado se lo vendió a un humanista, el cual hizo imprimir la *editio princeps* de ese libro en Basilea (1534). Fue una revelación para los helenistas, que no conocían la novela de Heliodoro más que por citas de Policiano. Francisco de Vergara, en Alcalá de Henares, se puso a traducirla al español (Bataillon, 1996: 620-621).

Se trata del ejemplar de un género de ficción inexplorado, de origen griego, con todas las características para que las mentes más exigentes del Humanismo lo aceptaran, estudiaran e imitaran. Según el historiador francés:

En ella se encuentran hermosos discursos sacados de la filosofía natural y moral, gran número de máximas notables y de frases sentenciosas. Además, es novela moral. [...] les agrada por mil cualidades que faltan demasiado en la literatura caballerescas: verosimilitud, verdad psicológica, ingeniosidad de la composición, sustancia filosófica, respeto de la moral. Siguiendo esta línea, que parte de la crítica de los libros de caballerías

para llegar al elogio de la novela bizantina, fue como se ejerció la influencia más profunda del erasmismo sobre la novela española (Bataillon, 1996: 622).

Sus prestigiosos y exóticos orígenes la convirtieron en objeto de fascinación humanista¹⁰⁵ —en particular erasmista, a decir de Bataillon y González Rovira— en el momento en el que estaba en debate el valor de la ficción y la legitimidad de los sistemas literarios vernáculos.

El descubrimiento del género puso sobre la mesa cuestionamientos estéticos importantes para la época. ¿Son válidas las formas no registradas por Aristóteles, Horacio o Quintiliano?¹⁰⁶ O bien, ¿la épica está escrita necesariamente en verso? Los humanistas y poetas identificaron muchos de los elementos característicos de la épica en el nuevo género.

Pierce hace una síntesis de lo que el intelectual renacentista entendía en su momento por épica. Cabe señalar que el investigador sólo tomó en consideración la épica culta, la cual:

[...] representaba una acción heroica contada con cierta extensión, que trata de un hombre, aunque muchos incidentes pueden constituir una sola acción; la épica, normalmente escrita en verso, no cuenta lo que ha ocurrido sino lo que pudo haber ocurrido, puesto que en general la poesía es más filosofía que la historia, ya que aquélla nos da las verdades generales, ésta hechos particulares [...]. La épica, a diferencia de la tragedia, retrata el triunfo final del héroe (Pierce, 1985: 93).

Esta descripción de la épica según criterios renacentistas coincide con la forma consagrada por las *Etiópicas* de Heliodoro. A partir de esta equivalencia, “la Antigüedad clásica y el respaldo teórico aristotélico del poema épico se podían extender directamente a la novela [...]” (Stegmann, 1983: 652).

La vinculación no se estableció sin algunos cuestionamientos. Por ejemplo, el tema del verso. Para los tratadistas y para el autor de la *Philosophia Antigua* el poeta es un “hacedor”, es decir, es el que imita y crea un universo.¹⁰⁷ “Así que

¹⁰⁵ “[...] un factor determinante de la positiva recepción de la novela bizantina en distintos círculos intelectuales europeos fue la actitud de los erasmistas respecto al género, en el contexto de una vocación humanista que busca en la Antigüedad un modelo de vida” (González Rovira, 1996: 16).

¹⁰⁶ Cabría hacer la aclaración de que Heliodoro es del siglo IV, d. C., es decir, cuando menos, varios siglos posterior a la época de esplendor de la literatura latina y ya no se diga de la griega. De hecho, su periodo histórico es conocido como Antigüedad tardía, y refiere a una realidad muy distinta a la de los autores “clásicos”. Sin embargo, para un humanista del siglo XVI esta precisión no tenía ningún sentido. De aquí que para Erasmo, Luciano sea un ejemplo de prosa en lengua griega o que para Pinciano sea preferible la “épica” de Heliodoro que la de Homero.

¹⁰⁷ Borges desarrolla esta definición de poeta en su cuento titulado, precisamente, “El hacedor”, protagonizado por un Homero que se descubre ciego. Una vez aceptada su condición, se hunde en su memoria y recuerda dos momentos. Uno de su niñez (la afrenta y la venganza) y otro de adolescente (el encuentro erótico con una mujer). “¿Por qué le llegaban esas memorias y por qué le llegaban sin

la poética hace la cosa y la cría de nuevo en el mundo y por tanto le dieron el nombre griego que, en castellano, quiere decir «hacedora»; como poeta «hacedor», nombre que a Dios solamente dieron los antiguos [...]” (López Pinciano, 1998: 174). Su tarea es, entonces, mucho más relevante y enigmática que la facultad de redactar versos. Esta consideración de que lo poético no se define por el verso había sido ya tocada por Aristóteles en su *Poética*: “En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso” (Aristóteles, 1974: 129). Con el aval del Filósofo, la desestimación del verso estaba resuelta. Así, para Pinciano, como señala Marina Mestre, “la definición, voluntariamente concisa y de cuño claramente aristotélico, aparta cuidadosamente cualquier elemento secundario, como, por ejemplo, el verso, para centrarse únicamente en sus elementos constitutivos: arte, imitación y lengua” (Mestre Zaragoza, 2014: 61).

Una vez salvados estos inconvenientes, la novela bizantina fue acogida por el universo literario e intelectual como una forma de épica. Lo que es más, Heliodoro se convirtió en el ejemplo de poeta épico, tal y como lo consideran tanto Escalígero como el Pinciano: “[...] que de Heliodoro no hay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que hasta ahora han escrito; a lo menos, ninguno tiene más deleite trágico y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias; y, si quisiessen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala” (López Pinciano, 1998: 461). Para el teórico literario que parece haber influido de manera importante en la obra cervantina, las *Etiópicas* son uno de los mejores ejemplos de literatura “heroica”, tal y como él llama al género de Homero y Virgilio. Así, competir con Heliodoro, era medirse y desafiar a la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*, el *Orlando furioso* o la *Jerusalén libertada*.

Además de la dignificación de la prosa de ficción a partir de la identificación de un modelo clásico en lengua griega, la aparición de las *Etiópicas* supuso también la incorporación de elementos que ponían a prueba la pericia literaria. Por ejemplo, hasta antes del hallazgo, las obras de Homero y Virgilio eran el ejemplo de narración intrincada. Cuando irrumpió la bizantina, ésta se convirtió en “el

amargura, como una mera prefiguración del presente? Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. [...] el rumor de las Odiseas e Iliadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra” (Borges, 1996: 160). El escritor argentino considera que el “hacedor” es el poeta por antonomasia (en este caso Homero, aunque, según Bioy Casares, había pensado también en Milton). La materia son su memoria y las imágenes; y no la capacidad de producir un discurso versificado. Además, tanto Homero como Milton son modelos, precisamente, épicos.

mejor modelo de la construcción laberíntica o artificiosa del relato a partir de materiales tópicos [...]” (González Rovira, 1996: 78).

El género bizantino pone en operación, expofeso, una intensa intertextualidad clásica y un gran artificio formal: “desde sus orígenes griegos hasta su continuación áurea bajo la inspiración áurea de Heliodoro y Aquiles Tacio, habría gozado de un público culto, en mayor o menor medida, o bien, de un público ejercitado en la lectura, susceptible de haber ido sedimentando en su memoria un bagaje artístico [...]” (Alarcos Martínez, 2014: 127). Prefigura un lector que se identificará con los gustos del Humanismo. No por nada, tal y como lo señaló Bataillon, fue la forma de ficción predilecta del erasmismo español.

Para un escritor incisivo e irónico en su ejercicio artístico, con conciencia del canon y del papel que su obra podía jugar en el entramado de la tradición; de vocación transgresora; con una tragedia y una novela pastoril en su historial, y con probables inclinaciones erasmistas¹⁰⁸; la incursión en la ficción bizantina se perfila naturalmente como la siguiente decisión literaria, aquella que consolidaría y cerraría su ciclo creativo. No es entonces ninguna casualidad que Cervantes anunciara en repetidas ocasiones su publicación y no sorprende la estima y la expectativa que el libro provocaba. Por ejemplo, en el prólogo de las *Novelas ejemplares* el autor consideró el *Persiles* su obra más acabada, o José de Valdivieso, en su aprobación, la juzga como el texto cervantino más ingenioso, culto y entretenido.

El problema es que esa obra tardaría más de 30 años en llegar a las prensas, después de los dos *Quijotes*, de las comedias y entremeses, de las *Novelas ejemplares*, y, sobre todo, tras un replanteamiento artístico en el que cobraron relevancia el realismo, la ironía, el experimento y la dislocación de géneros y registros. En este sentido, resulta interesante la historia crítica del *Persiles* que ha considerado a la novela bizantina de Cervantes como la última de sus propuestas artísticas. Esto significaría pensar que Cervantes escribió su voluminoso tomo tras la publicación de las obras impresas entre 1613 y 1615. Esa suposición ha dibujado a un Cervantes anciano y rehabilitado de cualquier heterodoxia religiosa, ideológica y estética, redactando lo que sería su testamento literario.

No obstante, el artífice del *Persiles* es el mismo que redactó el *Quijote* de 1615, *Rinconete y Cortadillo*, *La cueva de Salamanca*, o el extravagante *Viaje del Parnaso*. De hecho, los paratextos de estas obras anuncian ya la novela bizantina. Así, de forma fehaciente, su redacción se remonta al menos a 1613.

¹⁰⁸ Esto, según lo ya revisado en los capítulos dedicados a la novela pastoril, al Prólogo del *Quijote* de 1605 y al *Licenciado Vidriera*.

Podríamos arriesgarnos, y llegar hasta 1605. En el capítulo 47 de la primera parte del *Quijote*, el canónigo y el cura discuten sobre el género caballeresco. El cura da su opinión. Su comentario tiene menos que ver con la ficción caballeresca que con la novela bizantina. Los elementos que describe se identifican en el *Persiles*. Por si fuera poco, hacia el final de su intervención, sea descuido, ironía o provocación, se refiere al género como épica. El fragmento es extenso, pero podemos leer en él la descripción de un *Persiles* en gestación, por lo menos doce años antes de su publicación:

[...] dijo que con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena; que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, descubriendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Euríalo, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zopiro, la prudencia de Catón, y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos. Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso (*Q*, I, XLVII: 549-550).

En efecto, los rasgos son más representativos del género bizantino que de la ficción caballeresca. Si hay algo que caracteriza al *Persiles* es la proliferación e imbricación barroca de episodios, inclementes naufragios, el protagonismo de una pareja de personajes aparentemente prototípicos en los que se congregan las virtudes que describe el cura (Periandro y Auristela), la presencia de un bárbaro

desaforado (Corsicurvo), un príncipe cortés (Arnaldo), el uso de la astrología (Mauricio), o la experimentación con la verosimilitud. Además, no escribe sobre ningún Amadís ni Esplandián. Los héroes mencionados son Eneas, Aquiles, Héctor, Ulises, protagonistas de la épica. Así, para este momento, Cervantes tiene proyectada ya su obra “heroica” que no es sino una novela bizantina.

A pesar de la falta de evidencias o de material documental concluyente, críticos e investigadores¹⁰⁹ han planteado importantes hipótesis al respecto de la cronología del *Persiles*. Desde criterios comparatistas, intertextuales o estilísticos, insisten en datar la primera redacción, cuando menos, hasta la década de los noventa del siglo XVI. Esto significa que la concepción del proyecto bizantino de Cervantes se remonta justamente a la época en la que sus obras apelaban a modelos clásicos específicos (*Numancia*-la tragedia / *La Galatea*-Montemayor y Sannazaro / *Persiles-Etiópicas*). La redacción de la novela bizantina se extendería desde este periodo hasta los años posteriores a la segunda parte del *Quijote*, lo cual nos lleva a considerar al *Persiles* como una obra integrada de manera constante y diacrónica dentro del desarrollo creativo de Cervantes.

Pensar al *Persiles* como obra contemporánea de *La Galatea* así como de la segunda parte del *Quijote* revela una apropiación de registros y géneros iconoclasta e indiscriminada, pues en su novela confluyen múltiples tradiciones de manera continua y simultánea. Esa “alta” y prestigiosa literatura épica forma parte de un itinerario creativo en el que se asimilaron otras tradiciones mucho menos acreditadas. El *Persiles* se inscribe dentro de un largo y complejo proceso creativo, y no como epílogo artístico en consonancia con una ortodoxia religiosa, ideológica y, sobre todo, artística. La significación del *Persiles* se redimensiona y potencia, pues en ella confluyen todos los Cervantes: el que imita modelos clásicos y modernos-populares, el idealista y utópico con el realista e irónico, o el artista renacentista con el barroco; el escritor que recoge y analiza a profundidad la obra clásica para después sabotear las convenciones. Al final, es el mismo.

Si bien se ha llegado a un relativo consenso que diagnostica la concepción del *Persiles* y la primera redacción de libro I en las dos últimas décadas del siglo XVI, el debate al respecto de la cronología de los siguientes veinte años está lejos de concluirse. De lo único de lo que podemos estar seguros es que el *Persiles* es una obra cuya elaboración tomó al menos 20 años. Es natural que durante este periodo hubiera momentos de particular intensidad creativa en los que se concibieron y corrigieron secciones enteras de la obra. No obstante, esto no cancela retoques generales o que se repensaran fragmentos que ya habían sido compuestos.

¹⁰⁹ Para un panorama de la historia del problema, ver: Lozano Renieblas (1996 y 2017: 443-449) y Osuna (1970).

Al margen de las pistas historiográficas o documentales que puedan arrojar alguna luz sobre los tiempos de composición del *Persiles*, es innegable el tránsito interno entre universos literarios inquietantemente diversos. En las primeras páginas, el proyecto bizantino de Cervantes tiene establecido su punto de origen y su modelo. La imitación a Heliodoro es transparente. El género, el lenguaje, las situaciones y los personajes se corresponden con una forma específica y con un claro registro. Dos libros después, nos encontramos con argumentos y escenarios de la novela italiana, con registros entremesiles y personajes –incluyendo incluso aquellos que nos han acompañado desde el principio– cuya consistencia ideológica es inestable y ambigua.

Según lo señalado, los primeros libros del *Persiles* obedecen a criterios del Cervantes “renacentista”, mientras los últimos al Cervantes “moderno”. ¿El *Persiles* es, entonces, una obra inacabada y escrita bajo parámetros desiguales? En 1615, en la dedicatoria de la segunda parte del *Quijote*, Cervantes declara que “Con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*, el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto [...]” (*Q*, II, dedicatoria: 622). Para este momento, la obra lleva cocinándose más de 15 años. El escritor señala que le restan unos meses de preparación. Si bien puede ser que cuatro meses denoten un exagerado optimismo, sí el *Persiles* debe estar, en la consideración del escritor, más o menos en vías de finalizarse. Lo que tiene entre manos es mucho más que un proyecto, es casi una realidad cuyas características suponen una obra maestra digna de figurar en las primeras filas del canon. Lo dice, además, el autor de los dos Quijotes, el primero que ha “novelado en lengua castellana”, el mejor trágico de su tiempo y uno de los pocos sucesores dignos de Sannazaro y Montemayor. Es decir, hacia 1615, los progresos bizantinos estaban en una etapa avanzada desde la cual el escritor podía ya juzgar su obra como un todo en vías de refinamiento. Sabemos que esos toques finales demoraron hasta el día de su muerte (año y medio después), y que el prólogo de su novela bizantina delata a un escritor que se sabe en los últimos días de vida.

Sería válido, entonces, darle crédito a Cervantes y estimar que su novela es consistente. Podemos también admitir que las correcciones irresueltas concernían a aspectos superficiales y no a la propuesta general. Juzgar de este modo el *Persiles* permite valorar su ingenio y complejidad. En todo caso, es una obra en la que conviven varios sistemas estéticos y varios criterios. Se congregan ahí los mecanismos mediante los cuales se estableció su relación con la tradición, al mismo tiempo que aquellos que desarticularon y desestabilizaron los andamios del canon. Se trata, entonces, de la consolidación de un proyecto clasicista que rebasó sus propias fronteras y propósitos para habitar en los territorios de la modernidad artística.

B. EL *PERSILES*: EJEMPLAR BIZANTINO

González Rovira, el autor del estudio canónico sobre el género bizantino, consideró al *Persiles* como la obra más fiel al modelo de Heliodoro (1996: 227).¹¹⁰ Y tiene razón, considerando sólo los rasgos más superficiales.

Desde la perspectiva aquí asumida de una primera redacción ligeramente posterior a la *Galatea* y la *Numancia*, podemos aventurar la hipótesis de que los rasgos canónicos del género bizantino –como la adscripción al esquema argumental de un viaje de iniciación en el que una pareja de enamorados oculta su identidad, el tránsito de un lugar remoto a un centro cultural y religioso, y un traslado por escenarios y situaciones exóticas y peligrosas– pertenecen justamente a esta primera etapa.

En las primeras páginas del *Persiles* la identificación con el género greco-bizantino¹¹¹ es transparente: “Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados [...]” (*P*, I, 1: 127). El carácter inhóspito del escenario se intensifica por la presencia de cuerpos dentro de la mazmorra. Una catástrofe acaba de suceder, en la que se vieron involucradas muchas personas cuyos cuerpos cubren el paisaje. En las *Etiópicas*, unas cuantas líneas después de comenzado el libro, la situación es la siguiente: “[...] una nave mercante, anclada y sujeta por las amarras, vacía de marinos, pero repleta de cargamento. [...] La costa estaba completamente llena de cuerpos, recientemente asesinados: unos, ya muertos, otros, moribundos y con los miembros todavía palpitantes [...]” (Heliodoro, 1979: 65-66).

Las primeras líneas del *Persiles* apelan a una codificación literaria específica en la que el escenario es inhóspito y peligroso. El agitado comienzo es *in medias res*, característica que cautivó a los lectores antiguos y modernos. Este rasgo es la marca estructural más importante de las *Etiópicas* y un elemento que detona su potencial narrativo: las paulatinas revelaciones, las resoluciones inesperadas. Además, es una característica que comparte justamente con Homero. A propósito, Crespo Guemes señala que:

Como Homero, [...] comienza *in medias res* y sólo luego relata, mediante la larga narración de Calasiris, los sucesos que anteceden al principio de la novela. El lector de

¹¹⁰ Las obras del género en España anteriores al *Persiles* fueron: *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (1552) de A. Núñez de Reinoso, *Selva de aventuras* (1565) de J. de Contreras, *El peregrino en su patria* (1604) de L. de Vega.

¹¹¹ Resulta realmente problemática la definición del género puesto que varios autores la limitan a un par de obras, mientras otros incluyen a Longo y a Apuleyo. En el caso de Cervantes podemos restringir los modelos clásicos del género al libro de Heliodoro. Para la denominación y los matices entre griego y bizantino, ver: Alarcos Martínez (2014).

Heliodoro [...] va siendo informado paulatina y progresivamente acerca de los sucesos que preceden al comienzo de la narración; sólo en v 33,4, es decir, hacia la mitad de la novela, queda explicado el sobrecogedor espectáculo del principio. El comienzo *in medias res*, probablemente lo más destacado y novedoso, capta de inmediato el interés y la curiosidad del lector; nuevamente aquí es notoria la semejanza de Heliodoro con la *Odisea* (Crespo Guemes, en “Introducción” a Heliodoro, 1979: 24).

Sin las referencias al autor y al personaje, la descripción aquí reproducida no disuena en nada del *Persiles*. De hecho, estas características son llevadas a su extremo en la obra cervantina. Es decir, Cervantes asume un modelo y nos lo hace saber de la primera a la última de las líneas. Lo examina y lo reproduce, y en muchos casos lo exagera. En ese sentido, le rinde el mejor de los homenajes y reconocimientos.

Heliodoro es más que un hipotexto del *Persiles*, es el molde estructural sobre el que se construye la obra. No obstante, existe otro referente épico en juego. Tal y como señalé, hasta la aparición de las *Etiópicas*, Virgilio y, en menor medida Lucano, fueron el modelo sobre el que la épica culta se desarrolló. Además, si Cervantes había explorado con tanta determinación el género pastoril, el contacto con la obra más importante del autor de las *Bucólicas* está fuera de duda.

En el caso de la intertextualidad virgiliana, el modelo irrumpe en el *Persiles* de manera episódica. El investigador Dario Puccini se dio a la tarea de identificar algunos de los fragmentos en los que se divisa la impronta de la *Eneida*. Por ejemplo, las justas del capítulo 22, “organizadas por el rey Policarpo, se inspiran en las ordenadas por Eneas en honor de Anquises” (1989: 128). Asimismo, el fragmento en el que Sinforosa, descorazonada, ve partir la nave de Periandro, “reproduce fielmente, siempre en base a los cánones de las transposiciones del mito, el episodio y los lamentos de Dido ante la fuga de Eneas” (1989: 128). Las profecías de Soldino recuerdan también a las de Anquises.

Virgilio, entonces, ofrece material tópico que Cervantes aprovecha para su novela; y, más importante aún, su presencia complementa y consuma la incursión cervantina en el ámbito de lo épico, por si quedaba alguna duda a este propósito.

De esta forma, Cervantes incursionó en la épica concretando un proyecto clasicista. Si el *Persiles* se calculó una vez finalizada la *Galatea*, estaríamos hablando de un verdadero ciclo humanista. Dado el tiempo que le dedicó y las dimensiones, podemos suponer que su novela bizantina era la culminación de dicho ciclo. No obstante, su preparación tomó un par de décadas. En ese lapso, Cervantes desarrolló una literatura en la que se descartaron limitaciones artísticas para dar con un arte todavía más complejo, reflexivo y problemático. El *Persiles* es el itinerario de esa travesía.

C. EL *PERSILES* SEPTENTRIONAL: PEREGRINAR HACIA LOS LÍMITES

Según las palabras ya citadas de González Rovira, el *Persiles* es la mejor representación del modelo griego en lengua española. Décadas más tarde, Amy R. Williamsen considera que esa misma obra “dista mucho de ser una imitación fiel al modelo bizantino” (1996: 209). En contraste con la propuesta de Lope en *El peregrino en su patria*, Cervantes retrotrae el género a los ámbitos exóticos, y a los escenarios y registros que Heliodoro había establecido en las *Etiópicas*; es decir, el *Persiles* es la reincorporación del género por sus sendas originales. Tiene razón González Rovira. Sin embargo, conforme se desarrolla el relato, la obra va apropiándose de estrategias más arriesgadas, y la forma de relacionarse con los intertextos es más desenvuelta. Williamsen también tiene razón.

Tomemos como primer ejemplo el ya tratado tema de la *Eneida*. Los elementos virgilianos que Puccini identifica en el *Persiles* y que califica desprovistos de ironía se concentran en la primera mitad de la novela. En cambio, los últimos libros dan cabida a elementos ajenos al universo bizantino-épico: teatro contemporáneo, novela italiana, entremeses, novela pastoril. Es decir, una vez establecidos los modelos centrales, la intertextualidad del *Persiles* va mostrándose cada vez más indiscriminada. Por tanto, Cervantes deja claro en un principio sus puntos de partida genéricos, formales y lingüísticos, así como las convenciones artísticas con las que va a jugar. De aquí la transparencia de sus referentes, la consistencia de sus personajes y de sus ámbitos. Una vez planteado este universo narrativo, es posible dar entrada a las innovaciones.

La innovación no es exclusiva al *Persiles* mediterráneo (la segunda mitad). En tierras septentrionales (los primeros dos libros), Cervantes desafía los límites de lo verosímil y de la pericia. ¿Hasta dónde es posible mantener la atención y la consideración de un lector culto, conocedor de la épica, con noticia de las poéticas italianas, al que se le detalla un relato con alfombras voladoras, hombres lobo y vestidos-paracaídas, en medio de reencuentros inesperados entre innumerables islas? Dicho así, la obra parece descabellada. No obstante, el arte cervantino logra introducir los casos más improbables y los laberintos narrativos más intrincados en una obra que juzgó su autor y sus lectores como la más elevada e ingeniosa. Así, en el marco septentrional, Cervantes se aprovecha de las posibilidades que le brinda el escenario y el espacio indeterminados y lleva al límite la codificación literaria que, en ese momento, ponía especial énfasis en la verosimilitud, el decoro y la ejemplaridad.

Otra novedad importante tiene que ver con la variedad de personajes. En el capítulo oncenso del primer libro entra a escena Mauricio, acompañado de dos singulares personajes: Clodio y Rosamunda. Entre los tres, cumplen importantes funciones. Mauricio se presenta como una voz autorizada y privilegiada. Su

caracterización es la de un hombre experimentado, prudente, bien criado y razonable. Muy diferentes son los otros dos. Rosamunda es la voz del descontrol erótico mientras Clodio es la del cinismo¹¹².

Mientras la primera sufrió los embates de la fortuna tras haber sido una célebre cortesana, Clodio padeció las consecuencias de su espíritu insolente: “Tengo un cierto espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y una lengua libre; déléitanme las maliciosas agudezas, y, por decir una, perderé yo, no sólo un amigo, pero cien mil vidas. No me ataban la lengua prisiones, ni enmudecían destierros, ni atemorizaban amenazas, ni enmendaban castigos” (*P*, I, 14: 223). Su vocación lo ha proscrito de la sociedad y del poder.

Con estas tres figuras, el *Persiles* introduce elementos que detonan juegos de perspectiva y metatextualidad. Mauricio, desde sus criterios, se muestra suspicaz ante los relatos cuando éstos caen en hipérboles que rozan lo inverosímil. Rosamunda aporta un toque de materialismo refrescante en medio de las exhibiciones de idealismo, heroísmo, y, sobre todo, castidad. Clodio juega un papel todavía más radical: es el lector objetivo, insolente, directo, realista y descarnado del *Persiles*.

Un ejemplo: Arnaldo es el príncipe enamorado que ha seguido los pasos de Auristela hasta confines desconocidos. Ha creído cada una de las palabras de la protagonista. Desde el marco interior de una novela bizantina o de aventuras, este planteamiento ficcional no parece descabellado. Sin embargo, Clodio subraya las inconsistencias de la convención:

—Tú, señor, amas a Auristela [...]; y según he sabido, no sabes más de su hacienda, ni de quién es, que aquello que ella ha querido decirte [...]. Hasla tenido en tu poder más de dos años, en los cuales has hecho, según se ha de creer, las diligencias posibles para enternecer su dureza, amansar su rigor y rendir su voluntad [...] y en la misma entereza se está hoy que el primero día que la solicitaste, de donde arguyo que, cuanto a ti te sobra de paciencia, le falta a ella de conocimiento; y has de considerar que algún gran misterio encierra desechar una mujer un reino y un príncipe que merece ser amado. Misterio también encierra ver una doncella vagamunda, llena de recato de encubrir su linaje, acompañada de un mozo que, como se dice que lo es, podría no ser su hermano [...] (*P*, II, 2: 290).

Mientras Periandro se autoconstruye como un paladín de virtudes inalcanzables, y la belleza y el recato de Auristela superan cualquier expectativa; Clodio denuncia las incongruencias de los héroes y de sus relatos mientras Rosamunda exhibe sus deseos por un joven bárbaro apenas civilizado.

¹¹² Sobre la figura de Clodio, para el momento de la revisión de este libro, se encuentra en preparación para su publicación el artículo de mi autoría “Clodio o la imprudencia metatextual”. Saldrá publicado por El Colegio de México. En él, me extiendo sobre el tema.

Voces tan disímiles crean polifonías y complejas armonías que hacen del relato un universo rico y ambiguo. El héroe “épico”, el príncipe enamorado o la princesa inalcanzable pasan por el filtro de la ironía o la incredulidad. A su vez, el cínico –Clodio– se ve en la necesidad de negociar con la autoridad o con la belleza (hay que recordar que, al final de cuentas, también revela su deseo por Auristela). De esta forma, se diversifica y problematiza el microcosmos de la novela de Cervantes en el que se encuentran registros y criterios tan marginales como autorizados.

Clodio sobrevive sólo hasta el segundo libro. De acuerdo con la hipótesis de la redacción prolongada del *Persiles*, esta polifonía y perspectivismo estaría ya expresada o al menos planteada antes del *Quijote*, de las *Novelas ejemplares* y de los entremeses y comedias. Clodio sería la prefiguración de Berganza, de Sancho, del estudiante de Salamanca, del licenciado Vidriera. Rosamunda formaría también parte del desfile de personajes marginales cervantinos e incorrectos. Sería, sin duda, recibida con honores en la cofradía de Monipodio.

Otra de las innovaciones más importantes de los primeros libros es la exageración de los rasgos del género y su ironización. Esta estrategia resulta particularmente interesante dada la comentada “fidelidad” cervantina al modelo bizantino. Esto es: una vez señalada su ascendencia, el *Persiles* comienza un proceso de distanciamiento mediante la hiperbolización. Un caso en el que este mecanismo se pone en evidencia es el relato de Periandro. Su extensión es excesiva. La caracterización heroica raya en la afectación, y su retórica revela su carácter pretencioso. La sola saturación de estos elementos ya podría funcionar como marca irónica. No obstante, para que no haya dudas, Mauricio se declara fastidiado y escéptico, mientras el narrador exhibe con descaro las bondades de la reputación de la que goza el protagonista: “[...] pero el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle, que, así como es pena del mentiroso que, cuando diga verdad, no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira” (*P*, II, 20: 415). Por tanto, la idealidad de los héroes, sus conductas y pensamientos están muy lejos de ser incuestionables.

Señala sobre esto Alarcos Martínez que:

La reelaboración hiberbolizadora del género refleja las intenciones renovadoras y de revisión crítica que abrigaba Cervantes a la hora de decantarse por la elección del molde por su perfeccionismo y prestigio: nuestro escritor ha pergeñado una «hiperbolización irónica» de este motivo idealizante característico, y no una parodia manifiesta o encubierta [...] (2014: 261-262).

La narración de Periandro es un extraordinario ejemplo en el que lo elevado del registro, lo laberíntico del relato y la autoridad del héroe se desenvuelven de

manera desconsiderada, al grado que se puede entrever una ironía confirmada más tarde por Mauricio y el narrador. Pero hay algo más que es fundamental. En la hipérbole, además de la ironía, se entrevé una impostura. Es decir, la consistencia de los personajes, sus relatos, sus posturas y sus caracterizaciones comienzan a resquebrajarse. Se vislumbra aquí la simulación y el engaño como elemento configurante del *Persiles*. Sobre esto volveré más adelante.

En los primeros libros del *Persiles* es posible identificar, pues, de manera sutil y ambigua algunos de los elementos más desestabilizadores del arte cervantino. En los siguientes libros la transgresión, la anomalía y la ironía serán la constante.

D. EL *PERSILES* MEDITERRÁNEO: EN EL CONTINENTE DE LA MODERNIDAD

Los dos primeros libros del *Persiles* establecen los parámetros genéricos y las licencias que van a ser explotadas de manera más resuelta en la segunda mitad. Esta transición está expresada en el libro III: “Pasó, el, como he dicho otras veces, hermoso escuadrón y llegaron al anochecer a una casería que, junto con serlo, era mesón, en el cual se alojaron a toda su voluntad. Y lo que en él les sucedió nuevo estilo y nuevo capítulo pide” (*P*, III, 15: 582).

Hay una conciencia de distancia estilística entre la representación de la fantasía septentrional y la de la Europa meridional cargada de una semántica reconocible para el autor y sus lectores. Nieves Rodríguez apunta: “Los trabajos codificados de la novela bizantina ceden paso a trabajos de otra índole” (Rodríguez Valle, 2017: 278). Recorren los peregrinos los cuatro países de la cristiandad católica: Portugal, España, Francia e Italia. En esta segunda parte se modifica también el protagonismo de los trabajos: los peregrinos se vuelven, sobre todo, espectadores de las historias de los personajes con los que se van encontrando a lo largo de su recorrido, se vuelven también mediadores.

Tal y como ya apunté, el *Persiles* transita de ámbitos exóticos en los que es posible explorar los límites de la verosimilitud y describir espacios, personas y costumbres de otra forma inexplicables; a la representación de ámbitos altamente codificados para el imaginario occidental. El discurso literario se ve en la posibilidad de explotar el potencial simbólico de los nombres propios de Lisboa o Roma. En palabras de Luz Aurora Pimentel, la ciudad goza de una imantación semántica en la que “convergen toda clase de significaciones arbitrarias atribuidas al objeto nombrado. [...] La ciudad se convierte en lo que Greimas ha llamado un «referente global imaginario»” (Pimentel, 2001: 29-30). Esta es una de las principales innovaciones bizantinas del *Persiles*: la integración de espacios reconocibles y semantizados a la diégesis bizantina una vez que ya se ha explorado el universo exótico. No obstante, Cervantes no se detiene ahí. Señala Lozano Renieblas que

[...] en el ámbito espacial, Cervantes inyecta a la aventura importantes dosis de realismo. Pues no se limita a emplear como escenarios de la novela países reconocibles [...], sino que además se cuentan en ella historias más cercanas a los géneros cómicos que a la novela de aventuras [...]. Esta presencia del mundo conocido pone a prueba los límites de la aventura, hasta el extremo de que, los libros tercero y cuarto, más que en una novela de aventuras, tenemos la impresión de habérmolas con una «novela de pruebas» (*Prüfungs-roman*), algo muy distinto (2017: 458).

Es decir, la integración de España, Portugal, Francia e Italia al “peregrinar” arrastra consigo no sólo nuevas ambientaciones, sino discursos completamente ajenos al universo bizantino infringiendo así las expectativas establecidas a partir de la codificación literaria propuesta en los primeros libros. De esta forma, se multiplican las posibilidades narrativas al poner en juego de manera prácticamente ilimitada la confluencia de tipos, lenguajes y géneros. Se convierte, tal y como han señalado varios críticos, en un *Decamerón* itinerante. Nuñez Ronchi identifica este mecanismo artístico y agrega que la novela pone en debate las normas internas

[...] logrando no sólo transformar los géneros que pretendía imitar, sino presentando una visión polifónica del mundo, en la que, por una parte, se multiplican los focos enunciativos y se abandona la existencia de un universo estable de referencia, y, por otra, se des-ontologiza la noción de verdad. Así, la modernidad de este texto literario consiste en afirmar (explícita o implícitamente) su pertenencia a un discurso y a un género para luego derogar las normas que lo rigen (2005: 218-219).

Así, cada personaje que se atraviesa en el camino del escuadrón para contar su historia es también la irrupción de otra literatura y, por ende, una invasión de diferentes codificaciones. Ello obliga al distanciamiento y a la suspensión de las convenciones. Así, ese diálogo entre discursos y perspectivas supone también una ironización de la realidad, así como una crisis de lo que se supone es la verdad y cómo es que la construimos.

E. EL PEREGRINAR ERRÁTICO DEL DISCURSO

Los primeros libros del *Persiles* contienen los rasgos de una literatura moderna que toma distancia de sí misma para observarse y poner en evidencia fundamentos que, desde la crueldad de la ironía, se revelan convencionales y accidentales. Parecería un mero juego artístico, pero tras esta estrategia estética se esconde una interpretación que pone en entredicho supuestos sobre los que se construye la representación de la realidad. Si, tal y como hemos venido insistiendo, en el *Persiles* mediterráneo se radicalizan los elementos desestructurantes y anómalos

propuestos en los primeros libros, deberíamos, entonces, encontrarnos aquí, de manera mucho más comprometida, esa literatura moderna que descompone la verdad y deja al mundo desprovisto de certezas.

El *Persiles* está lleno de relatos basados en el engaño, la simulación y el equívoco. A esto hay que agregar la ironía cervantina. Entonces, ¿cómo conciliar la impostura y la ambigüedad del *Persiles* con su supuesta normatividad poética, moral y religiosa? Revisaré a continuación algunos casos concretos para después reflexionar a propósito de la representación de mundo implicada aquí.

Los peregrinos llegan por fin a la Europa católica y continental. Antonio le cuenta a su hija, lo que para él significa esa tierra civilizada:

Agora sabrás, bárbara mía, del modo que has de servir a Dios, con otra relación más copiosa, aunque no diferente, de la que yo te he hecho; agora verás los ricos templos en que es adorado; verás juntamente las católicas ceremonias con que se sirve y notarás cómo la caridad cristiana está en su punto. Aquí, en esta ciudad, verás cómo son verdugos de la enfermedad muchos hospitales que la destruyen y, el que en ellos pierde la vida, envuelto en eficacia de infinitas indulgencias, gana la del cielo. Aquí el amor y la honestidad se dan las manos y se pasean juntos, la cortesía no deja que se le llegue la arrogancia y la braveza no consiente que se le acerque la cobardía. Todos sus moradores son agradables, son corteses, son liberales y son enamorados, porque son discretos. La ciudad es la mayor de Europa y la de mayores tratos; en ella se descargan las riquezas de Oriente, y desde ella, se reparten por el universo [...] (*P*, III, 1: 432-433).

Si la hipérbole es una marca irónica, el discurso de Antonio no puede leerse de otra forma que no sea con suspicacia. El eje del mensaje es el religioso. La ortodoxia tridentina está aquí exacerbada. Se destacan justamente las ceremonias y las indulgencias, asuntos que cobraron especial relevancia en los debates renacentistas y que llevaron a guerras y cismas irreconciliables. Para este momento, el proyecto contrarreformista estaba en plena marcha, y los desacuerdos entre países y credos habían ya trazado de manera indeleble el mapa político y religioso del continente. De hecho, el momento en el que los personajes llegan a tierra continental es uno de los más conflictivos. Stephen Toulmin describe el “bienestar” de aquellos años: “En 1600, el dominio político de España tocaba a su fin, Francia estaba dividida en distintos bandos religiosos e Inglaterra se abocaba a la guerra civil” (2001: 43).

Lo que es el colmo: habla de la medicina como una disciplina confiable. Su desprestigio junto con el de la farmacéutica es proverbial. Quevedo simplifica hasta el absurdo muchas ideas que circulaban sobre el oficio de cirujano y boticario: “Sangrarle y echarle ventosas; y hecho esto una vez, si durare la enfermedad, tornarlo a hacer, hasta que acabes con el enfermo o con la enfermedad. Si vive te pagan, di que llegó tu hora; y si muere, di que llegó la suya” (1772: 231).

Ni paz, ni bienestar, ni religiosidad o espiritualidad, ni tampoco salud son los rasgos que caracterizan a la Europa de principios del siglo xvii. Así, el entusiasmo exacerbado en la descripción de Antonio posibilita una lectura, cuando menos, ambigua. Su optimismo es más bien marca oculta de escepticismo.

En medio de una plaza los viajeros encuentran a un par de jóvenes que narran sus peripecias como cautivos. Llevan un lienzo, como los mismos peregrinos, en el que está representado su viaje. El tono alcanza por momentos tintes épicos.

—Esta, señores, que aquí veis pintada, es la ciudad de Argel, gomía y tarasca de todas las riberas del mar Mediterráneo, puerto universal de corsarios y amparo y refugio de ladrones, que, deste pequeño puerto que aquí va pintado, salen con sus bajeles a inquietar el mundo, pues se atreven a pasar el *plus ultra* de las columnas de Hércules, y a acometer y robar las apartadas islas que, por estar rodeadas del inmenso Océano, pensaban estar seguras, a lo menos de los bajeles turquescos (P, III, 10: 528-529).

Dos alcaldes escuchan atentamente. Uno de ellos había viajado a bordo de una de las galeotas referidas. Tras varias preguntas y deducciones, pone a prueba los relatos. Por momentos, los cautivos salvan su credibilidad por medio de la agudeza: “[...] Escúcheme y dígame cuántas puertas tiene Argel y cuántas fuentes y cuántos pozos de agua dulce. —¡La pregunta es boba! —respondió el primer cautivo— Tantas puertas tiene como tiene casas, y tantas fuentes que yo no las sé [...]” (P, III, 10: 533). Al final, quedan descubiertos. Son estudiantes de Salamanca.

El entremés llamado justamente *El estudiante de Salamanca* explora las posibilidades del lenguaje como medio para manipular las percepciones e inclinar voluntades. El estudiante universitario cuenta con las herramientas necesarias para crear los escenarios de su conveniencia. De igual forma, los estudiantes-falsos cautivos del *Persiles* serán pobres e impostores, pero tienen a su disposición el discurso para acomodarse a la realidad.

Las posibilidades del engaño van mucho más lejos. Los estudiantes declaran que su intención era recorrer el mundo. Para ello investigaron sobre Argel y sobre la vida de los cristianos en tierras infieles. Compraron el lienzo a unos ex-cautivos “que tan bien lo debían ser falsos, como nosotros ahora [...]” (P, III, 10, 535). Montaron un verdadero espectáculo verbal a partir de su conocimiento y su competencia retórica con el cual “acreditar nuestro embeleco [...]” (P, III, 10: 535).

El alcalde considera castigarlos. Sin embargo, la elocuencia de uno de los estudiantes vuelve a la carga. En apenas unas líneas cuenta sus orígenes, describe su pobreza, pone en entredicho el sistema de justicia, y alaba el ingenio en beneficio de las repúblicas. “Admirado estaba Periandro y todos los más de los circunstancias, así de las razones del mozo como de la velocidad con la que hablaba” (P, III, 10: 536).

El segundo alcalde reconoce la agudeza y determina perdonarlos no sin antes llevarlos a su casa para “ayudarles para su camino, con condición que le lleven derecho, sin andar surcando la tierra de una en otras partes, porque si así lo hiciesen, más parecerían viciosos que necesitados” (*P*, III, 10: 538).

Si aquí terminara el episodio, podríamos, de manera un poco forzada, reconocer el elemento ejemplar. Los estudiantes no se salen con la suya, son regresados a sus casas, se hace justicia y nadie sufre castigos excesivos. Sin embargo, la normatividad y la verdad institucional terminan de irse por la borda. El segundo alcalde está insatisfecho con las incongruencias de los estudiantes, y, por ello, decide también ayudarles de una forma mucho más consecuente con su temperamento, intereses y tono: “—No quiero que vayan a vuestra casa sino a la mía, donde les quiero dar una lición de las cosas de Argel, tal, que de aquí adelante ninguno les coja en mal latín en cuanto a su fingida historia” (*P*, III, 10: 538).

Lo que importa es el discurso, la congruencia narrativa, los efectos persuasivos, el entretenimiento, el placer de la palabra. La Verdad, así, en mayúsculas y unívoca, ha quedado soterrada entre los embates del perspectivismo, la ambigüedad y la otredad.

Cabe también apuntar la distancia humorística de Cervantes en un caso que le tocaba tan de cerca como es el de simular a conveniencia la cautividad en Argel. Pocas cosas quedan ya con las que el escritor puede ser solemne o inexorable. ¿Podrá Roma tomar ese lugar al encarnar la cristiandad y lo mejor de una civilización? Veremos que, aunque esto sea lo que los personajes y el narrador nos traten de confirmar, las sugerencias y los guiños van en dirección contraria.

Tras varios cientos de páginas, e innumerables aventuras en las que la vida estaba dada por perdida, los peregrinos vislumbran a lo lejos su destino, la ciudad de Roma, e “hincados de rodillas, como a una cosa sacra la adoraron [...]” (*P*, IV, 3: 644). Un peregrino desconocido entona en ese momento un soneto:

Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta
alma ciudad de Roma! A ti me inclino,
devoto, humilde y nuevo peregrino
a quien admira ver tu belleza tanta.

Tu vista, que a tu fama se adelanta,
al ingenio suspende, aunque divino,
de aquel que a verte y adorarte vino
con tierno afecto y con desnuda planta.

La tierra de tu suelo, que contemplo
con la sangre de mártires mezclada,
es la reliquia universal del suelo.

No hay parte en ti que no sirva de ejemplo
de santidad, así como trazada
de la ciudad de Dios al gran modelo (*P*, iv, 3: 645).

Lo primero que hay que señalar es que la reacción de los peregrinos y del poeta tiene poco de singular. Obedece a lugares comunes y convenciones que desde el Renacimiento italiano se tenían sobre la ciudad eterna. Cabe recordar la figura del humanista, historiador, geógrafo y secretario particular de cuatro papas, Flavio Biondo (1392-1463), considerado también como el primer humanista en ofrecer guías completas de la Roma antigua, y como el primer arqueólogo. En su libro *Roma instaurata*, leemos su visión de las ruinas y del centro de la cristiandad.

Vive, ciertamente vive aún, la gloria de la magestad de Roma, y, aun cuando se extienda en un espacio menor, se apoya ciertamente sobre una base más sólida. Roma tiene sobre los reinos y sobre las gentes un Imperio, y para defenderlo y aumentarlo no existen legiones [...]; no hay milicias de Roma y de Italia que sean conducidas contra el enemigo o que guarden los confines del Imperio. [...] Pues, por haber sido establecida en Roma la sede, la roca y el domicilio de la religión por obra de Dios nuestro y nuestro señor Jesús, emperador verdaderamente supremo, verdaderamente eterno; por haber sido celebrados en ella durante mil cuatrocientos años los triunfos de los mártires; por las reliquias de los santos dispersas en todas las iglesias, santuarios y capillas de Roma eterna y gloriosísima, ahora una gran parte del mundo venera el nombre romano con suave sometimiento, más de lo que en otro tiempo ese mismo nombre llegó a ser temido. [...]. Quien no haya visto la misma Roma, señora y reina de todo, no podrá admirar en ningún otro lugar cosa alguna (Biondo, *apud* Garin, 2012: 271).

Hay una identificación entre el legado grecorromano y la cristiandad. Las dos tradiciones sobre las que se funda la cultura occidental están encarnadas en el mismo espacio. Esta idea se reproduce en el *Persiles* al fijar la ciudad italiana como destino, y en ella se ha basado la interpretación de la novela como alegoría de la Contrarreforma. No obstante, hemos visto que la convención y las ideas fijas son las primeras en verse desestabilizadas por Cervantes. También, cabe señalar, que una ironía sobre un aspecto tan arraigado y de connotaciones religiosas e ideológicas tan directas tendrá que ser sutil. Así, el texto irónico se verá en la necesidad de permitir varias lecturas para así no comprometerse en un momento tan complicado para cualquier expresión heterodoxa.

La ambigüedad se manifiesta inmediatamente después de declamado el soneto. El anónimo peregrino recuerda a un poeta con intenciones contrarias a las suyas: “—Habrá pocos años que llegó a esta santa ciudad un poeta español, enemigo mortal de sí mismo y deshonor de la nación, el cual hizo y compuso un soneto en

vituperio desta insigne ciudad y de sus ilustres habitantes; pero la culpa de su lengua pagará su garganta, si le cogieran” (*P*, iv, 3: 644-645). Si la reacción y el soneto reproducido en el *Persiles* obedecen al lugar común de elogio a Roma, la alusión a un poeta que degrada la imagen sacrosanta del centro administrativo de la Iglesia encierra también una tradición satírica.

El investigador Lara Garrido (1994) identificó y editó el poema satírico atribuido a Quevedo y a Villamediana, y Romero Muñoz lo reproduce en su edición del *Persiles*:

Un santo padre electo a mojicones
en suya creación votan lacayos,
de cuyas ceremonias los ensayos
causan espanto a todas las naciones,

sin religión trescientas religiones,
tres agujas asombro de los payos,
cuatro caballos que los partan rayos
porque no los adoren bujarrones,

un coliseo medio derribado,
duques de anillo, condes palatinos,
cortesanos comidos de carcoma,

Tres calles solas para el desenfado,
putos y putas todos sus vecinos:
ésta es, en suma, la triunfante Roma (¿Quevedo o Villamediana? en *P*, apéndices: 745).

A propósito, señala el investigador lo siguiente: “Soneto durísimo, sin duda, pero que no debe de sorprender demasiado al lector con cierta cultura. En efecto, si, por un lado, hay toda una tradición positiva de Roma, *caput mundi* [...], por otro existe la Roma «sentina de peccati» o, sin más *cauda mundi* [...]” (Romero Muñoz, en *P*, apéndices: 745). Sin ir más lejos, la canción CXXXVIII del príncipe del Humanismo, Petrarca, dibuja una Roma ahogada en vicios, una Roma mundana en la que se concentran las ambiciones y la lujuria de la manera más sofisticada y civilizada, y no por ello menos corrupta:

Manantial de dolor, albergue de ira,
de error escuela y templo de herejía,
Roma ya no, perversa Babilonia,
por quien tanto se llora y se solloza;

oh fragua del engaño, oh prisión dura,
 donde el bien muere, donde el mal se engendra,
 fuera milagro, infierno de los vivos,
 si Cristo al fin contigo no se irrita.

Fundada en la pobreza humilde y casta,
 alzas la cuerna en contra de los tuyos,
 puta desvergonzada: ¿en quién esperas?

¿En tus malas riquezas y adulterios?
 No ha de volver Constantino
 mas tenga el triste mundo que lo acoge (Petrarca, 2011: 505).

En el texto de Cervantes están encontradas dos tradiciones contrapuestas. Una, la “correcta”, expuesta de manera transparente, la otra, la corrupta, insinuada. ¿En cuál está pensando Cervantes? En el *Persiles* los personajes y el narrador harán lo posible por poner en evidencia su devoción. De aquí que las caracterizaciones de la Roma correcta y de la cristiandad se transcriban a la primera oportunidad y de la manera menos problemática posible. El caso más claro es el del encuentro entre Auristela y los penitenciaros (ver: *P*, iv, 656-658), en donde encontramos representado el credo católico con toda puntualidad, y sin ánimos literarios ni reflexión. Está aquí, pues, la primera lectura sin ambigüedades.

No obstante, tal y como señala la tradición incorrecta, la Roma “sentina di peccati” se caracteriza por el ejercicio de la prostitución. Es justamente en Roma y en ningún otro punto de toda la peregrinación en la que aparecen cortesanas. La hermosa Hipólita la Ferraresa se encarga de representar al gremio. En ella se conjugan los lujos, la sofisticación y la cortesía. La mundana cortesana se enamora de Periandro. A consecuencia de su desprecio, lo hace apresar por un falso robo que rápidamente se resuelve. Determina, entonces, acabar con la salud y la belleza de Auristela por medio de los hechizos de una judía. Al final, no doblega a Periandro y, al verlo sufrir, retira el embrujo.

Tenemos, entonces, en el *Persiles*, el reconocimiento y el desarrollo subrepticio de una tradición que ve en Roma el centro de los pecados, el poder, la vanidad, la lujuria y la ambición. No obstante, en la lectura más superficial del texto, las formas ortodoxas y correctas de lo que significa la ciudad eterna no dejan de estar operando simultáneamente.

Vayamos a otro punto del peregrinaje. En su camino a Roma, los personajes encuentran a una mujer de diez y seis años que se dirige a su boda en Nápoles. Se nota melancólica. Los personajes llegan a una posada en la que encuentran a la misma joven postrada en cama, con “los brazos aspadados y atados con unas vendas a los balaustres de la cabecera del lecho, como que le querían estorbar el moverlos

a ninguna parte; dos mujeres, que debían de servirla de enfermeras, andaban buscándole las piernas para atárselas también [...]” (P, III, 20: 612).

La mujer, a solas con las “peregrinas”, confiesa que está fingiendo una posesión diabólica para evitar sus nupcias. Los personajes femeninos asumen la complicidad: “Priesa se daba la hermosa Isabela Castrucha a revalidar su demonio, y priesa se daban las cuatro, ya sus amigas, a fortalecer su enfermedad afirmando con todas las razones que podían de que verdaderamente era el demonio el que hablaba en su cuerpo [...]” (P, III, 21: 617).

La ambigüedad domina el episodio. La escena ha dejado lejos los registros heroicos y las exhibiciones de castidad y virtud para estar más cerca de los del entremés. De hecho, la situación tiene, al igual que con los falsos cautivos, importantes paralelismos con *El estudiante de Salamanca*, en la que el ingenio del discurso y las invocaciones diabólicas colaboran con el deseo.

Irrumpe en la habitación el amante de Isabela Castrucha, Andrea Marulo, fingiendo una demoniaca batalla bajo la forma de un romance: “—¡Afuera, afuera, afuera; / aparta, aparta, aparta; / que entra el valeroso Andrea, / cuadrillero...” (P, III, 21: 621).

Es de esta manera que los amantes terminan por aprovecharse de códigos religiosos y sociales para consumir sus propósitos eróticos y amorosos.

En los casos aquí señalados encontramos como nota común simulaciones irónicas que trascienden y violentan convenciones morales, religiosas o ideológicas. La Europa y la cristiandad están muy lejos de ser esa utopía contrarreformista imaginada por los humanistas del siglo pasado. Y a pesar de los esfuerzos de los personajes del *Persiles* por convencernos de sus bondades, conforme avanzan las páginas, sus expresiones resultan cada vez menos confiables. Así, una vez que la novela se ambienta en el continente “[...] el tono irónico que domina en estos pasajes del texto viene a ridiculizar la creencia utópica en la superioridad del universo católico y de España como tierra santa destinada a pacificar un mundo extraviado por el paganismo y la división religiosa [...]” (Castillo y Spadaccini, 2000: 123). El centro simbólico de ese mundo es Roma, ciudad que, en la novela, se convierte “en un mundo de pesadilla y de violencia [...]” (Castillo y Spadaccini, 2000: 123), a pesar de lo que digan los personajes. Tal vez nos tratan de disuadir de pensar que Roma es centro del pecado porque ellos son cómplices de la simulación.

La concurrencia de relatos trae consigo la interferencia de codificaciones literarias disonantes y heterodoxas. El tono irónico y la promiscuidad genérica permiten la presencia de elementos y actitudes que dentro del universo bizantino resultarían disonantes. No sólo irrumpen la novela italiana, la pastoril o el romance en la diégesis bizantina, se imponen visiones de mundo diversas que ponen en

suspensión los supuestos normativos y morales que los personajes centrales del *Persiles* han proclamado una y otra vez.

Auristela y compañía se permiten ser cómplices de un exorcismo; o la empatía, disculpa y hasta admiración que puede producir el poder persuasivo de unos falsos cautivos eclipsan el delito y sus consecuencias. Tampoco estamos suponiendo una apología del crimen o del capricho personal. Lo que encontramos es que esas interferencias dan como resultado una visión de mundo ambigua y diversa.

Si los estudiantes se fingen cautivos para poder viajar por el mundo o Isabela se hace pasar por mujer endemoniada, tenemos entonces una serie de simulaciones que tocan ámbitos religiosos e ideológicos y que producen situaciones ambiguas.¹¹³ ¿No es esto lo que al final de cuentas hacen Persiles y Sigismunda a lo largo de todo el libro? ¿No son, según ellos lo sugieren en varios puntos, unos amantes disfrazados de peregrinos? No son hermanos, tal y como lo repiten una y otra vez a lo largo de toda la travesía, y las razones de su peregrinaje obedecen más a una intriga amorosa y dinástica que a una ofrenda espiritual. Entonces, toda la aventura, todo el libro, y toda la información que recibió el lector no sería más que un engaño y un pretexto, un juego literario en toda la expresión de la palabra.

De estas dimensiones es la ironía cervantina que hace de su libro más respetable y ambicioso (según su propia consideración y según los cánones de la época) un sofisticado relato a propósito de un capricho amoroso que se hizo pasar por voto religioso. Al igual que con Isabela Castrucha, todos los personajes serían cómplices de la agucia.

¿No era acaso esta obra el testamento de un Cervantes que abrazaba la ortodoxia contrarreformista, y la novela con la que ganaría su lugar en el canon de la literatura más respetable y prestigiosa, la “épica” que sintetizaría las convenciones del clasicismo humanista según los criterios preceptistas, mismos que privilegiaban el deleite ejemplar? Esta es la interpretación de buena parte de la crítica española a lo largo del siglo xx. Y tiene sus razones. La ironía para eso es. Es un juego discursivo y es también una trampa. Dada la apertura de significados que supone, permite significados diversos y contradictorios. Recordemos las figuras del *alazon* y el *eiron*, el falso sabio y el falso tonto. El *eirón* es aquí la obra que se hace pasar por inocente, que provoca que el *alazon* delate sus prejuicios y sus arbitrariedades. Además, son tiempos de la Contrarreforma. La ironía y los juegos barrocos serán indispensables para permitir la expresión de la anomalía y la marginalidad. Ahí, en los rincones del laberinto o en la apertura de la ambigüedad podrán habitar.

¹¹³ Sobre este tema, agradezco la colaboración de Romero Rubio (2019) cuya investigación doctoral trata sobre este tema.

Y sí, el *Persiles* es esta obra problemática llena de incertidumbres y abismal en su imagen de mundo, pero también es la culminación del proyecto clasicista-humanista de Cervantes, y su obra más prestigiosa y respetable según los cánones y la poética barrocas. Así, su barroquismo se delata en los claroscuros ideológicos que permiten la reproducción del credo y las simulaciones más profanas, en la promiscuidad literaria que abraza registros aparentemente incompatibles al mismo que tiempo que afirma su género y su herencia épica y bizantina, o en la polifonía que termina por confundir al héroe con el embaucador.

A partir de lo revisado, cabría preguntarse lo siguiente: ¿qué tanto repercutió el Humanismo en esta visión de mundo irónica y problemática expresada en su última novela, y planteada desde las últimas décadas del siglo XVI? ¿Cómo se articula la modernidad del *Persiles* con la del resto de la obra cervantina? ¿Cómo integrar el *Persiles* en el conjunto de la obra de Cervantes, tomando en cuenta sus características tanto modernas como humanistas? Dado que estas preguntas atañen al resto de las obras aquí revisadas, al proceso creativo e intelectual de Cervantes y a las consideraciones generales a propósito de la asimilación de la herencia humanista y su modernidad, considero que sus respuestas o desarrollo tienen lugar en las conclusiones, planteadas a continuación.



VI. CONCLUSIONES

CERVANTES: EL HUMANISMO COMO ORIGEN DE LA INNOVACIÓN Y LA MODERNIDAD COMO DESTINO DE LA TRADICIÓN

Una vez analizado el *Persiles*, descubierto su carácter ambiguo e irónico, y revisada la manera en la que cierra un ciclo humanista-clasicista, es momento de aprovechar esta lectura de la obra póstuma para el balance de lo aquí investigado y reflexionado, sintetizar los resultados y concluir. Para ello, traeré de vuelta las ideas del capítulo primero para revisar su pertinencia a la luz de lo revisado literariamente.

Según interpretaciones tradicionales, la modernidad nació en el seno de las revoluciones filosóficas del siglo xvii que “obligaron al mundo moderno a razonar sobre la naturaleza de una manera nueva y «científica», y a utilizar métodos «racionales» para abordar los problemas de la vida humana y la sociedad” (Toulmin, 2001: 33). Racionalismo y método son los rasgos que la caracterizan. No obstante, hay otra modernidad que se caracteriza por una relatividad que se resuelve en una imagen de mundo problemática y compleja, polifónica, porosa y ambigua. Esa forma de ver el mundo es, más que un periodo histórico, una experiencia que fue invadiendo la conciencia occidental, y que, en la medida en la que se generalizó, creó las condiciones para la fundación del mundo tal y como lo conocemos.

Las notas que preludiaron esta propuesta fueron entonadas por el hombre renacentista. Tal tesis se ha venido confirmando. El libro *Renacimiento y Modernidad* (González García, 2017) reúne casi una veintena de ensayos en los que se explora la idea. Los autores estudiados van de Nicolás de Cusa (1401-1464) a Miguel de Cervantes (1547-1616). A grandes rasgos, a ese hombre renacentista y barroco se le reveló una realidad vasta y contradictoria que cambió su conciencia, y que, con el paso de los años y de sus decisiones,

hizo posible y necesario un nuevo mundo, el nuestro. Encontramos que, en su trabajo ensayístico, “Montaigne confiesa ser un sujeto hecho de contradicciones, algo natural puesto que «aquel que se observa minuciosamente, apenas se descubre dos veces en el mismo estado». En realidad, esa mutabilidad no es más que el fiel reflejo de la inestabilidad del universo entero, descrito como una danza cósmica en permanente vibración” (Castignani, 2017: 159). Ideas como la de los universos paralelos e infinitos de Giordano Bruno, o los juegos de perspectiva de *Las meninas* de Velázquez, la afirmación del sujeto y su conciencia individual de Shakespeare, la diversidad en Montaigne o el perspectivismo cervantino, son expresiones de esta interpretación refractada de la realidad.

Tenemos, pues, dos modernidades tempranas, confluyentes y contradictorias; en diálogo o en franca controversia. En la historia de las ideas, esas dos modernidades se confunden y terminan por plantear definiciones paradójicas. Entre el racionalismo y la inestabilidad relativista, parece que la modernidad escapa a definiciones concluyentes.

Stephen Toulmin se aproximó a este problema. Frente a la visión cerrada de la modernidad racionalista, señala que “en vez de centrarnos exclusivamente en la primera fase del siglo xvii, aquí podremos preguntarnos, pues, si el mundo y la cultura modernos tuvieron en realidad dos orígenes distintos en vez de uno solo, el primero de los cuales (la fase literaria o humanista) habría precedido al segundo [el origen racionalista de la modernidad en el siglo xvii] en un siglo aproximadamente” (Toulmin, 2001: 51).

Para el filósofo inglés, la cultura renacentista-humanista se caracterizó por una visión de mundo abierta y dialógica, en la que se relajaron las concepciones rígidas del medievo y la escolástica:

Desde Erasmo hasta Montaigne, los escritos de los humanistas renacentistas practican en efecto, una franqueza educada y una tolerancia escéptica que acabarán siendo los rasgos característicos de esta nueva cultura laica. [...] Desaconsejan el dogmatismo intelectual que elevaba las disputas por encima de la liturgia o la doctrina, hasta el punto de que pueden convertirse en asunto de disputa teológica, o incluso de vida y muerte (Toulmin, 2001: 53).

Entre los factores que potenciaron esta apertura de mundo destacan el acceso masivo a textos impresos y el Humanismo, puesto que “la imprenta abrió las puertas de la tradición clásica erudita a los lectores laicos y se erigió así en una fuente importante de la modernidad” (2001: 46). ¿Cómo es que la disposición de obras clásicas detonó la experiencia de la modernidad? “La recuperación de la historia y la literatura antiguas contribuyó poderosamente a intensificar su

sensibilidad hacia la diversidad caleidoscópica y la dependencia contextual de los asuntos humanos” (2001: 55). Es decir, en la recuperación de los clásicos y en el rigor filológico, el humanista encontró una Antigüedad con valores y cosmovisiones específicas; y como tal, la abrazó. Esta actitud implicó reconocer las distancias con el pasado.

Las ambiciones intelectuales de los humanistas al perseguir manuscritos, traducirlos, establecer criterios rigurosos de traducción, edición y comentario, alcanzaron a cubrir aspectos mucho más amplios que el de la filología. Es de esta forma que el Humanismo fue un cómplice fundamental tanto para la revolución renacentista como para la creación de una nueva conciencia.

El paso del quinientos al seiscientos es el de la cancelación de ese diálogo abierto y polémico que había desarrollado el Humanismo, el de esa Europa que cultivó “una franqueza educada y una tolerancia escéptica que acabarán siendo los rasgos característicos de esta nueva cultura laica” (Toulmin, 2001: 53). Con las guerras de religión, civiles y las crisis nacionales y políticas, de finales del siglo XVI y principios del XVII, Europa suspendió su espíritu dialógico para buscar en el racionalismo certezas necesarias para un mundo que se estaba colapsando. Descartes fue el héroe de esa Europa convulsa. No obstante, ese pensamiento escéptico, problemático, perspectivista e irónico sobrevivió bajo el amparo de la novela moderna. La heredera del Humanismo fue la literatura, la de Shakespeare, Montaigne, y, sobre todo, como aquí hemos visto, de Cervantes.

Esta interpretación del Humanismo como una propuesta ideológica o filosófica con consecuencias históricas concretas no se había identificado con claridad hasta no hace mucho. De hecho, se ha considerado que el Humanismo no tuvo consistencia filosófica, que tras la profusión de debates, proyectos y diálogos tanto filológicos como literarios y religiosos, no existía una propuesta coherente e identificable. El filósofo italiano Ernesto Grassi encuentra que sí hubo una propuesta filosófica humanista que ha pasado desapercibida a lo largo de los últimos siglos. Su libro *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra* “trata de mostrar que la diferencia radical entre el enfoque clásico-medieval y el «nuevo» filosofar humanístico tiene su arranque en el problema de la palabra, y más concretamente de la palabra poética. Lo que hay que poner en claro son las consecuencias filosóficas que resultan de tal diversidad” (Grassi, 1993: 33).

Mientras el racionalismo escolástico fue en busca de los absolutos, el Humanismo puso el énfasis en el discurso al enfocar sus esfuerzos en la filología, la traducción, el comentario, el diálogo. Si uno buscaba a Dios, el otro encontró la palabra. Al privilegiar el discurso como base de su epistemología, la representación de mundo se vio desestabilizada, puesto que la palabra da cabida a la metáfora, la ironía y, sobre todo, a la potencialización de significados de la poesía.

Además, la metáfora osada, la traducción escrupulosa o la exégesis minuciosa dan cuenta también de la historicidad de las cosas:

[...] ya hemos expuesto cómo la filología humanística descubre por la interpretación de un texto que el sentido de una palabra no se puede deducir exclusivamente de la definición lógica y abstracta de la *res*. El propósito de los intérpretes consiste en captar la diferente significación de las palabras en cada contexto determinado. La tradición específicamente humanística no parte de la precisión lógica del ente, sino del problema de la palabra, que es considerado como el ámbito originario en que se ha de dar una respuesta a cuanto nos plantea una interpelación existencial, una exigencia (Grassi, 1993: 112).

Las consecuencias de este ejercicio fueron incalculables, puesto que el Humanismo supuso, entonces, una filosofía que negó lo trascendental, lo metahistórico y eterno. Se abrieron, pues, las puertas a la ambigüedad —y a su correlato, la ironía— como forma legítima de asimilar la realidad. Asimismo, tanto la ficción como la poesía alcanzaron un estatus privilegiado para la episteme occidental.

George Steiner, humanista de nuestro tiempo, intuye muchas de las propuestas de Grassi. Dice el intelectual nacido en París que

[...] el lenguaje es el misterio que define al hombre, de que en éste su identidad y su presencia histórica se hacen explícitas de manera única. El lenguaje es el que arranca al hombre de los códigos de señales deterministas, de lo inarticulado, de los silencios que habitan la mayor parte del ser. Si el silencio hubiera de retornar a una civilización destruida, sería un silencio doble, clamoroso y desesperado por el recuerdo de la Palabra (2000: 14).

A partir de lo aquí revisado, la obra de Cervantes se perfila como consecuencia directa de este proceso de modernización y de cambio de paradigma epistemológico, puesto que su obra conjuga, desde la *Numancia* hasta las últimas líneas del *Persiles*, el legado del Humanismo y de la modernización. No sólo eso, su biografía creativa da cuenta de los procesos y metamorfosis que sufrió la herencia humanista durante el cambio del seiscientos al setecientos, así como de la paulatina conquista de la experiencia de la modernidad en la conciencia europea. Es decir, entre la *Numancia* y el *Persiles* esos rasgos de Humanismo y modernidad sufrieron importantes modificaciones aquí identificadas y analizadas, que van a ir de la afirmación al distanciamiento, de la teorización a la transgresión, o de la fidelidad por la Antigüedad a la locura erudita. Llegar a tales conclusiones requirió de un complejo trabajo de análisis y reflexión que tomó en cuenta aspectos literarios, históricos, biográficos y filosóficos.

En primer lugar, cabría señalar el ambiente que envolvió a Cervantes así como en las características de sus obras. No hay lugar a dudas del contacto que el autor tuvo con la producciones clásicas y humanistas, con el erasmismo, ni su reflexión al respecto. Sobre ello he insistido en varios puntos del libro.

Para que *Numancia* fuera posible, fue necesario un proceso de asimilación y naturalización del lenguaje dramático y teatral a lo largo del siglo. Es decir, la tragedia cervantina se insertó en una compleja tradición dramática que a veces se pasa por alto. A la introducción de obras clásicas le siguió la producción humanista y escolar. Fue ahí donde tuvieron lugar los primeros ensayos de un teatro original sobre los moldes grecolatinos. Además, la lengua española fue conquistando terreno en la consideración de las elites culturales. Los traductores se dieron la licencia de “intervenir” las obras sobre las que trabajaban. Sólo era cuestión de tiempo para que apareciera la tragedia hispánica. La *Numancia* fue la obra ejemplar. A esto hay que agregar la importancia de la tragedia como afluente para el teatro clásico español del siglo siguiente con Lope como protagonista y Calderón como epígono. Por tanto, podemos afirmar que la irrupción de Cervantes en la escena literaria supuso la culminación del desarrollo de una literatura que estaba aprendiendo a ser ella misma.

Señalé con motivo del análisis de varios episodios de la obra de Cervantes que una de las aportaciones del Humanismo para la modernidad fue la conciencia de una distancia histórica. Este elemento es fundamental en la *Numancia*. Si bien la obra contiene dosis de “contemporaneidad”, inevitables y necesarias, también es cierto que se puede identificar un interés por crear una experiencia de Antigüedad, por salvar anacronismos y por construir identidades romanas y celtíberas verosímiles. Nuestra conciencia histórica está, hoy, más desarrollada, y no nos representa ninguna hazaña artística que un novelista o dramaturgo busque algún tipo de fidelidad “arqueológica” en su representación de un pasado o de un lugar específicos. No obstante, esa intención de distanciamiento tuvo su origen en el Humanismo, y la *Numancia* es la expresión artística de ese interés por asimilar una cultura en su especificidad. Es en estos momentos, con gestos artísticos en los que se sospecha la distancia entre una cultura y otra, entre un tiempo y otro, o entre distintos individuos, que esa noción fundamental para la conciencia moderna e indispensable para su episteme como es la del “otro” se empieza a configurar en la conciencia occidental.

La *Numancia* se desarrolla en un ámbito tan hispánico como latino. Afirmar su identidad europea al evocar un episodio fundacional así como su trasfondo clásico al recurrir a un evento de la historia romana. No obstante, si cabía alguna duda sobre los ascendentes clásicos y humanistas cervantinos y su vocación moderna, el título de la siguiente obra es una afirmación de la tradición occidental. Galatea es la dama que paseó alrededor de los prados descritos por Teócrito, Virgilio,

Dante, Petrarca, Sannazaro. El escenario está habitado por unos idealizados pastores enamorados, sensibles y melancólicos que dialogan sobre la naturaleza del amor, de los celos, de la soledad, de la vida en el campo. Se trata de la reproducción de una imagen que quedó impresa en la cultura occidental desde el siglo IV a. de C. con los *Idilios* de Teócrito.¹¹⁴ Sin embargo, a partir del análisis y de las ideas aquí desarrolladas, *La Galatea* revela en su seno elementos anómalos y provocadores que desestabilizarán la paz de la pradera bucólica.

La primera afirmación de autonomía y originalidad en *La Galatea* es la defensa de la lengua española incluida en el prólogo, discusión de importante ascendente humanista. El texto asume una suficiencia en relación con la herencia grecolatina. Sí, Galatea es la eterna heroína de la ficción bucólica, pero la lengua y el arte son el de un presente, un presente en lengua romance.

La obra está conformada por numerosos hilos narrativos. Muchos de éstos, evidentemente, están inscritos en la estética pastoril. No obstante, otros provienen de universos narrativos alternativos. Algunos escenarios son urbanos, la violencia y la traición forman parte del argumento, y los registros están más cerca del realismo de la *novella* que del idealismo bucólico. A todo esto hay que agregar los elementos del distanciamiento (ironía). Por ejemplo, el narrador y algunos personajes delatan la impostura y la afectación pastoriles. Sugieren que su vestimenta es un disfraz o que su sufrir es ingenio. Es decir, son conscientes de pertenecer a una construcción literaria, como esos personajes del cine que por un instante voltean a la cámara o el actor que violenta la cuarta pared.

Por si esto fuera poco, la novela pastoril cervantina está salpicada de material teórico. En medio de los devaneos idílicos, el texto introduce las ideas de Bembo, Hebreo, Cinzio y las pone a dialogar con el desarrollo narrativo. El análisis nos llevó a considerar que esa metatextualidad es un distanciamiento y una relativización de los supuestos teóricos, puesto que éstos no se corresponden con la realidad de la obra, son sólo un punto de partida para la creación y la reflexión.

Aunque de manera ciertamente tímida en comparación con lo que va a suceder con obras posteriores, en *La Galatea* se ponen en marcha el distanciamiento, la ironía y la transgresión. Mientras la *Numancia* es la afirmación y culminación del clasicismo teatral y dramático, *La Galatea* es el ingreso al universo moderno de

¹¹⁴ A pesar de que el género se desgastó a lo largo del siglo XVII, su impronta en el imaginario occidental es incuestionable. Dado que esto sucedió décadas más tarde de la muerte de Cervantes, no es tema que aquí trate; sin embargo, no está de más recordar casos como el de *Pastoral americana*, novela estadounidense de 1997. En ella, el protagonista es un judío que cree en un sistema de valores que asume y que acepta, pero, que, en los años sesenta, ve derrumbarse. Si bien, formalmente como género *Pastoral americana* no tiene nada que ver con *La Galatea*, si vemos que lo bucólico sigue evocando hasta nuestros días un universo idílico que, en el caso de Roth, sirve como contraste de la convulsa cultura de los años sesenta del siglo XX.

Cervantes, en el que las verdades y los supuestos estéticos pierden consistencia a partir de los juegos literarios, la metadiscursividad y una corrosiva ironía sin por ello renunciar o comprometer las formas consagradas de la tradición, tal y como nuestra lectura lo sugiere.

Visto de este modo, he buscado dibujar la ruta artística del arte cervantino. En la *Numancia* se reproduce en la medida de lo posible un universo clásico que da rienda suelta al *pathos* trágico. En la *Galatea* se copia el modelo italiano bucólico, se ponen a prueba las poéticas y se introducen elementos anómalos, sin por ello fracturar los cimientos del género. Desde este horizonte estético, se dejan, pues, las puertas abiertas a la más despiadada de las ironías, a la completa perturbación de los géneros, al extrovertido realismo y a la experimentación. A partir de esta ruta estética e ideológica se vuelve más comprensible el milagro del *Quijote* y de su modernidad.

Entre la producción de los años ochenta del siglo XVI y la aparición del *Quijote* pasaron 20 años en los que los avatares existenciales se acumularon junto a una reflexión estética que derivó en la aparición de la primera novela moderna. Si Cervantes vivió la frustración personal y hasta la cárcel, su obra fue por derroteros también realistas y también desengaños. Ese desencanto se percibe en un pequeño soneto escrito en 1590. El breve texto se presenta como un monumento de grandeza y trascendencia para, de un momento a otro, demoler cualquier pretensión de nobleza y gloria. Está aquí, en un pequeño gesto literario, el Cervantes que mina los atavismos y la autoridad. El poema es una pequeña muestra del espíritu que recorre las ambiciosas obras que prepara y que irán saliendo a la luz a partir de 1605.

La primera instancia textual del *Quijote* es ya un desafío a la institución literaria. Lo que se supone debería ser un paratexto con una función tan convencional como la de presentar la obra en cuestión, el Prólogo, resulta en un juego entre la ficción, la realidad, la escritura y la lectura. El portal del *Quijote* pone en escena a un escritor con la intención frustrada de escribir el texto que el lector tiene, efectivamente, entre manos. La razón del bloqueo creativo se relaciona con un autor que se califica incompetente para producir un prólogo respetable y honorable. Cree que requiere de una vasta erudición, así como de autoridad para dar con las referencias pertinentes y comprometer a personajes de la vida cultural para la escritura de alabanzas. De manera simulada, se delatan aquí la atrofia del sistema literario y de los medios de legitimación cultural.

Las prácticas degradadas en el Prólogo en la primera parte del *Quijote* son las del Humanismo más solemne y autoritario. Entonces, ¿Cervantes está divorciándose del ejercicio y de las ideas humanistas que de forma tan decidida y reflexiva se habían puesto en práctica en *La Galatea* y la *Numancia* o en lo que fue su proyecto clasicista? De ninguna manera. La influencia que aquí opera de

manera subrepticia es la del Humanismo más polémico y comprometido: el de la sátira erasmista. No es sino hasta mediados de siglo xx, con las investigaciones de Antonio Vilanova y la edición de la *Censura de la locura humana* que fue incontrovertible la presencia del *Elogio de la locura* en la órbita cultural de la España renacentista y barroca. A esto hay que agregar el reciente hallazgo de la primera edición en español del *Elogio*. La intertextualidad erasmista, y más aún del *Elogio*, no podían exhibirse sin más. Los textos no sólo estaban proscritos, tenían un estigma social y cultural. No obstante, Vilanova encontró importantes coincidencias textuales, argumentales y temáticas entre el Prólogo y la célebre sátira. Abierta esta posibilidad, no resulta ninguna casualidad la convergencia de las personalidades de Cervantes y Erasmo, ni su sistemática ironía frente a los sistemas culturales. Así, el autor del *Quijote* no sólo usó la tradición humanístico-clasicista como plataforma creativa. Su Humanismo es ya plenamente polémico y filosófico.

A partir de 1613 la oferta editorial española se vio bombardeada por la firma de Cervantes con la publicación de las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso*, la segunda parte del *Quijote* y, de manera póstuma, el *Persiles*. Su proyecto literario-humanista continuará por los derroteros del distanciamiento, la ambigüedad y la ironía. El *Viaje del Parnaso*, el *Coloquio de los perros* y el descenso a la cueva de Montesinos son su apuesta por la sátira menipea de cuño lucianesco. Las referencias a obras clásicas seguirán siendo una constante en sus obras. Varios serán los personajes pedantes o pretenciosos que usarán del latín para envanecerse. Es decir, muchos de los elementos ironizados de raíz humanista aquí identificados van a seguir estando en operación.

Entre esta masiva producción, dos personajes encarnan la hipertrofia del Humanismo. De origen oculto y, aparentemente humilde, la formación del que será llamado licenciado Vidriera es la de un tenaz académico de memoria prodigiosa. Leyó lo que un humanista tenía que leer. Sin pedantería, aprovecha el latín para alimentar su sed de conocimiento, así como para expresarse. Como Cervantes, conoce Italia y aprovecha el contacto directo con la cuna del Renacimiento. Tenemos, pues, a un personaje con las credenciales necesarias para encarnar lo más respetable del Humanismo, tal y como en su momento lo fue Cervantes a finales del siglo xvi. Pero, como sabemos, cae en la locura. Desde esa posición marginal y con los recursos de su formación pone en operación un discurso desenfundadamente insolente y satírico. Se trata una expresión desquiciada del Humanismo.

El *Licenciado Vidriera* tiene como antecedente, al igual que el Prólogo del *Quijote*, el *Elogio de la locura*. En este caso se trata de un paralelismo estructural entre cada una de las formas de locura descritas en el diálogo erasmista y las fases biográficas del protagonista del relato. De esta manera, el erasmismo en su fase más literaria y satírica es un intertexto sistemático de la obra cervantina.

Además, por si fuera poco, la vida del protagonista es el anverso desencantado de una de las ideas centrales para el humanismo, la de la cadena del ser. Vidriera, como el hombre imaginado por Pico, decide su destino y aprovecha las oportunidades que se le atraviesan. La apropiación de un discurso humanista e ilustrado, justamente, es su principal medio. Sí, la libertad es posible; sin embargo, el fracaso y la marginalidad pueden ser el destino. Por tanto, podemos encontrar que las ideas más caras para el Humanismo, que, como vimos, fueron bien asimiladas e integradas en la obra cervantina, atraviesan el tamiz de la crítica. El resultado es una lectura tan diversa y plural como melancólica y desengañada.

Cabe también destacar dos referentes de la novela ejemplar. El primero es la caracterización del personaje como filósofo cínico, y la alusión a Nemo. Si con la *Numancia* y *La Galatea* Cervantes entró por la puerta grande de la escena literaria al usar como hipotextos base géneros centrales del canon, en el *Licenciado Vidriera* intervienen igualmente elementos grecolatinos; no obstante, su naturaleza pregonaba el desarraigo, el cinismo y la decepción; incluso, su cariz es antisistémico: Nemo y Diógenes, uno es Nadie, el otro, la negación categórica de la convención y los valores aceptados. Estos son extraordinarios ejemplos de la evolución que sufrió el clasicismo de Cervantes que van de una imitación tradicional y estable a juegos con la herencia clásica más osada. La ruta creativa del humanismo cervantino se ha desviado por el sendero de la crítica.

Otro elemento del *Licenciado Vidriera* en el que se pone en juego una relación agónica con el canon es su antipetrarquismo. El personaje explota los recursos de su tradición y los desarrolla en múltiples direcciones. Muchas de ellas van por el camino de la desestabilización y la inversión de valores estéticos y, algunas veces, de los ideológicos. El caso del *Licenciado Vidriera* es un extraordinario ejemplo de los diversos tipos de análisis que suscita el examen del Humanismo en la obra de Cervantes, puesto que sus estrategias literarias e intertextuales cambian radicalmente entre obras y entre épocas.

El otro personaje que explora los extremos del Humanismo es el llamado “primo”. Con este personaje nos encontramos con la caricaturización de los afanes humanistas. La extrema erudición, la acumulación indiscriminada de fuentes, la producción ingente de obras, el comentario desmedido y la imitación sin criterio son las características de los libros imposibles que pretende publicar el guía que encamina a don Quijote y a Sancho hacia la cueva de Montesinos. Por tanto, se tratan de versiones neuróticas y psicóticas del Humanismo.

En el devenir artístico de Cervantes, el *Persiles* resulta de particular interés dado que su redacción tomó al menos un par de décadas. Por ello, distintos rasgos de cada etapa de la evolución estética e ideológica aquí descrita aparecen en una misma obra. Esto permite interpretar la novela greco-bizantina bajo distintos criterios, como ligeramente posterior a la *Galatea* o como contemporánea de las

Novelas ejemplares o el *Quijote* de 1615, perspectiva que ha sido subestimada por la crítica.

Resulta revelador pensar el *Persiles* como parte de un proyecto humanista-clasicista integrado por una novela pastoril, una tragedia y una obra épica. Por tanto, la obra se plantea bajo un esquema clásico. No obstante, tras un intenso desarrollo creativo, el modelo propuesto va dando cabida a elementos innovadores. La escritura del *Persiles* deja de tener al costado el volumen de Heliodoro para consultar novelas italianas o pastoriles. Es decir, se traza en el *Persiles* ese paso ya anteriormente descrito del Humanismo a la modernidad. A medio camino entre el tránsito de la materia ortodoxa al establecimiento de estilos y escenarios anómalos y desestabilizadores, el elemento estable (la novela bizantina-la épica) sufre los embates de la ironía crítica. La idealización de los héroes llega a grados insostenibles y la retórica afectada se sabe indigesta. A ello abona la presencia de personajes que interpretan desde muy diferentes puntos de vista el contenido de los relatos. Clodio, Rosamunda y Mauricio son los intermediarios que ponen en tela de juicio el desarrollo “natural” de la novela cervantina; son, pues, los lectores que hacen un “extrañamiento” o desnaturalización de las expectativas propuestas por el género.

A la introducción de elementos ajenos al género y al registro esperado, habría que añadir una sutil lectura de mundo escéptica y desengañada que se traduce en situaciones compuestas bajo el velo del engaño y la simulación. Una mujer que se hace pasar por endemoniada, unos falsos cautivos o una Roma oscura y lujuriosa conviven con muestras desmesuradas de castidad, devoción. No obstante, la obra, en su contexto postridentino, salva esos titubeos y sospechas bajo el subterfugio de la ambigüedad. Es de esta forma que se revela literariamente esa experiencia de una modernidad líquida en la que se desdibujan los contornos de la realidad y la verdad, y para la que el Humanismo fue un inestimable aliado.

Hasta aquí he sintetizado y puesto en perspectiva los hallazgos de la presente investigación. Quisiera ahora explorar un fenómeno que se presenta en el *Persiles* y que nos puede dar luz sobre el resto de la obra cervantina, para así ejemplificar en un caso concreto y de manera textual las ideas y los procesos intelectuales descritos.

En el capítulo dedicado al *Persiles* comenté la presencia de Virgilio como uno de los hipotextos más importantes de la novela bizantina de Cervantes. El crítico Darío Puccini demuestra que la obra aprovecha tópicos de la *Eneida*. Se trata de la trasposición de esquemas narrativos. Por ejemplo, las justas del rey Policarpo, la mirada despechada de Sinforosa al ver partir a Periandro, o las profecías de Soldino son escenas que reproducen las fiestas en honor de Eneas, el lamento de Dido o el poder adivinatorio de Anquises.

El mismo investigador identifica y analiza episodios virgilianos en el *Quijote*. El contraste entre las dos formas de intertextualidad es revelador. Los molinos bien pueden ser figuración de los cíclopes; Grisósotomo y Marcela, un desdoblamiento de Eneas y Dido; los rebaños de ovejas, una reminiscencia de los catálogos de los ejércitos; o la cueva de Montesinos, un singular descenso a los inferos.

Lo que nos encontramos en el *Quijote* es un tratamiento irónico de lugares comunes: distanciamiento, dislocaciones, desproporción. Se trata, pues, de una asimilación indisciplinada de la tradición. Puccini reconoce estas dos formas de interacción intertextual, y deduce que: “[...] estamos en presencia de dos opciones o, lo que es lo mismo, de dos distintas estrategias literarias, si bien no del todo contrapuestas: por un lado, la encabezada por la composición de *La Galatea* (1585) y de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), [...]; y por el otro, la que tiene su centro en el *Quijote* [...]” (1989: 119). En el primer caso estaríamos hablando de un clasicismo en su versión más normativa (con sus excepciones), mientras que en el segundo caso “la lección virgiliana se articula en formas alusivas y con muchas frecuencia paródicas [...]” (1989: 120).

A partir de la identificación de estas actitudes intertextuales y de lo aquí reflexionado sobre la tradición humanista, podemos señalar lo siguiente. En primer lugar, el proyecto “épico” de Cervantes, muy probablemente planteado alrededor de 1585, reconoce a primeras luces modelos específicos (*Etiópicas* y *Eneida*) que ofrecieron la posibilidad de intervenir el canon desde lo más prestigioso de la tradición clasicista y humanista. En segundo lugar, la estrategia intertextual es la de un replanteamiento más o menos normativo y transparente, en el que, si hay reconvenções e ironías, tampoco encontraremos una subversión provocadora de los registros con la violentación ideológica que esto puede suponer, como sí sucede en las obras cervantinas del siglo xvii.

Esta sería la conclusión más inmediata. Sin embargo, considero que se pueden aprovechar más las sugerencias que los análisis previos han arrojado. En primer lugar, la adopción cervantina de modelos clásicos siempre implicó, desde las primeras obras, un diálogo activo con la tradición. Recordemos los asesinatos a sangre fría, la introducción de registros realistas o el cuestionamiento a las poéticas italianas en la *Galatea*, o, en el *Persiles*, la puesta al límite de la verosimilitud. Entonces, el problema va mucho más lejos que simplemente dividir a un Cervantes humanista moderado y disciplinado (siglo xvi) de un Cervantes humanista polémico y provocador (siglo xvii).

Uno de los aspectos que pueden servir para comenzar a resolver la cuestión es el cronológico. Si el proyecto del *Persiles* se planteó en los tiempos en los que Cervantes estaba imitando directamente a Esquilo o a Séneca en el teatro, y a Sannazaro y Montemayor en el género pastoril, en efecto, los criterios utilizados para su redacción y, en particular, para sus estrategias intertextuales en el *Persiles*

serán los mismos: la adopción e imitación de modelos para su reproducción estructural, temática y discursiva.

A partir de esta distinción entre un Virgilio pastoril y bizantino y un Virgilio quijotesco en el que hay una dislocación de los modelos, parecería que el Cervantes del siglo XVI es un artista sumiso del canon. Aunque fuera un extraordinario prestidigitador de los modelos y de los recursos que tiene a la mano, pareciera no contar con el incendio necesario para representar la experiencia de la modernidad.

¿Es posible un Cervantes tan diferente de otro? Los ánimos de transgresión, la experimentación formal, la metatextualidad, la conciencia de género y de registro, el distanciamiento irónico, siempre han estado en una u otra medida en la obra cervantina. En la *Galatea*, por ejemplo, es muy claro el contrapunto teórico con la concreción artística. Cervantes ahí reproduce la preceptiva pastoril sin respetarla. Estas estrategias están presentes en el *Quijote*, el *Coloquio de los perros*, o en los entremeses más incorrectos.

¿Por qué entonces resulta tan difícil identificar estas innovaciones e insurrecciones en la obra temprana? Las anomalías señaladas, en efecto, desestabilizan el género. Sin embargo, se mantienen dentro de las coordenadas del sistema en el que funcionan. Aunque las ideas de Bembo se reproduzcan en la novela pastoril para ser inmediatamente desobedecidas, o que la novela arranque con un asesinato o que los episodios más insólitos del *Persiles* pongan al límite los criterios de verosimilitud, la configuración de cada obra sigue en pie. La *Galatea* sigue siendo una novela pastoril y el *Persiles* sigue siendo una novela bizantina. Inestables, anómalas y fracturadas, siguen funcionando como lo que se supone son. En cambio, en el *Quijote*, por poner el ejemplo más evidente, se introduce una codificación caballeresca en el ámbito realista. Esto significa que se desestabiliza el género por medio de la confluencia de registros completamente disonantes. Hasta aquí no haya nada que no se encuentre en *La Galatea* o en el *Persiles*. Sin embargo, la confluencia de registros tiene lugar en lo más profundo del nivel estructural. En la novela de 1605 y de manera ya desmesurada en la segunda parte o en los últimos libros del *Persiles*, se explora hasta las últimas consecuencias el trayecto de las fracturas. No se les contiene, al contrario, se explotan hasta que el sistema del género colapsa y sus coordenadas quedan difuminadas. El libro termina por ser una parodia de la ficción caballeresca, o bien, la novela bizantina se convierte en un “*Decamerón* itinerante”. Es el amanecer de la narrativa moderna. Para llegar ahí, fue necesario ensayar las disonancias, medir su resonancia, reconocer los límites de las formas presupuestas, comprender las dinámicas del canon. Por tanto, el Cervantes incendiario-moderno necesitó del Cervantes clasicista-tradicional. Ambos están presentes, desde distintas estrategias artísticas, en el *Persiles*.

El caso del *Persiles* como una obra en la que se imprimieron las expresiones y las fórmulas estéticas de un autor que fue cambiando en más de veinte años pone en evidencia los procesos mediante los cuales el Humanismo penetró en la obra y el pensamiento cervantinos (y de paso en la conciencia europea), se deslizó de la asimilación y la mesurada reconversión en función de las necesidades estéticas e intelectuales de un presente, a su desbocamiento en propuestas artísticas e ideológicas que dieron cuenta de una experiencia de la realidad que siglos después identificaríamos como moderna. Esta fue la ruta creativa de un Cervantes que supo sintetizar su tradición clásica, humanista e hispánica en un dilatado proceso artístico e ideológico que terminó por inventar nuestra sensibilidad y, de paso, nuestro mundo.

El presente libro buscó rebasar las fronteras de la palabra poética como fenómeno estrictamente literario o filológico, y perseguir el recorrido de sus resonancias. El eco del Humanismo susurra el pensamiento crítico, el individualismo, la metatextualidad, la conciencia del otro, la distancia histórica, el perspectivismo... La obra de Cervantes sintetiza lo que fue la ficción renacentista y prefigura lo que será la literatura moderna. Muchos de estos problemas aquí planteados puede aplicarse o replantearse en distintos contextos o con diferentes obras.

Por ejemplo, el clasicismo de los artistas renacentistas es una característica que siempre ha estado visible y es, incluso, evidente. Sin embargo, el tema se vuelve sugerente y problemático cuando identificamos su funcionalidad: dar cauce a los impulsos creativos de una cultura europea en reinvención. En este sentido, a veces la tarea del estudioso parece reducirse a la mera identificación de las fuentes clásicas y dar cuenta de su tradición textual. No obstante, hay motivaciones más profundas y problemáticas que atañen a aspectos extrafilológicos. ¿Qué nos quiere decir Cervantes cuando sus referentes clásicos pasan de la épica o lo bucólico a los cínicos, a Nemo, o al antipetrarquismo? Esa referencialidad nos habla de posicionamientos ideológicos y de cambios de paradigma históricos. Desde este punto de vista en el que lo grecolatino fue el medio para establecer distancia cultural, perspectivismo o crítica, el tema de la representación de lo clásico se convierte en una reflexión polémica y multidisciplinaria aplicable a multitud de obras y fenómenos intelectuales. En el presente caso utilicé algunos fragmentos que consideré representativos del fenómeno en la obra de un autor pero que de ninguna manera agotan la materia. De hecho, el problema del Humanismo entendido como una expresión ideológica y filosófica, o el de la proto-modernidad renacentista puede servir para replantear lecturas a propósito del Humanismo en España, del papel canónico de las obras áureas, de las vinculaciones entre distintos sistemas literarios contemporáneos, de la conceptualización de la modernidad como una noción abierta y proteica, o de la forma y el sentido de la tradición.

Por ejemplo, sobre el último aspecto, Cervantes ensayó sus juegos metatextuales, la creación de personajes o la modulación de las voces en la ficción bucólica y en la tragedia para, veinte años después, publicar la que será considerada la primera novela moderna, categoría que, a partir de este momento, se irá construyendo con el desarrollo ulterior de las narrativas europeas a lo largo de siglos, de Sterne a Proust, o de Diderot a James. El género se desarrolló y llegó a su culminación experimental a principios del siglo xx con una obra que no es sino una reescritura de la obra fundacional de Occidente, el *Ulises*: vuelta a las fuentes grecolatinas y vocación vanguardista.

Podemos también pensar en los orígenes de nuestra sensibilidad. El romanista alemán Hugo Friedrich reflexionó a propósito de la poesía del siglo xx, y encontró que su constante es la disonancia y la tensión. “Por doquiera observamos la misma tendencia a alejarse cuanto sea posible del empleo de expresiones unívocas. [...] ciertos rasgos de origen arcaico, místico y ocultista se dan contraste con un agudo intelectualismo, ciertas formas muy sencillas de expresión concurren con la complicación de lo expresado [...]” (1959: 15). En la música esa disonancia es programática desde principios del siglo y la expresó con todas sus palabras Igor Stravinski: “No hay nada que nos obligue a buscar la satisfacción únicamente en el reposo. Desde hace más de un siglo son cada día más numerosos los ejemplos de un estilo en el que la disonancia se ha convertido en algo independiente, en una cosa que cuenta por sí misma. [...] Ni la disonancia engendra desorden ni la consonancia aporta garantía de seguridad” (Stravinski *apud* Friedrich, 1959: 14). Esta concurrencia de tonos y registros discursivos e intelectuales ¿no forman parte ya de la poética cervantina? ¿No es un ensayo de esa promiscuidad de voces el tan señalado perspectivismo y dialogismo de los mejores autores del Renacimiento y el Barroco europeos?

No se trata de hacer tabula rasa del desarrollo del arte y el pensamiento, ni de sugerir que lo esencial es obra del Renacimiento, o bien, siendo ya grosero, de la Grecia clásica. Lo que me importa destacar es la inscripción de las obras aquí examinadas en una tradición y a procesos a los que de una u otra forma pertenecemos, y que incumben al capital cultural de nuestra civilización. Así, el examen de la obra de Cervantes como un proceso diacrónico-histórico a la luz de las propuestas ideológicas y poéticas del Humanismo puede producir replanteamientos sobre la estética cervantina y áurea o exhibir las consecuencias artísticas de la propuesta filosófica del Humanismo. También puede, al menos, hacernos comprender que nada de lo humano está aislado o que es fruto de sí mismo, que una obra de arte, una idea o una conciencia son confluencia.

VII. BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES DE LA OBRA DE CERVANTES UTILIZADAS Y CITADAS CON LAS ABREVIATURAS

- CERVANTES, Miguel de (1994). *La destrucción de Numancia*, edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia. (N)
- (2006). *La Galatea*, edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra. (G)
- (2001). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica. (Q)
- (2001) *Comedias*, edición de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia. (C)
- (1988). *El rufián dichoso*, edición de Edwards Nagy, México, REI-Cátedra. (RF)
- (2001). *Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia. (VPPS)
- (1987). *Licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé Arce, vol. 3, Madrid, Castalia, pp. 103-144. (LV)
- (2004). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra. (P)

OTRAS EDICIONES CONSULTADAS

- CERVANTES, Miguel de (2014) *Tragedia de Numancia*, edición de Gaston Gilabert, Nuremberg, Clásicos Hispánicos, ed. Kindle.
- (1981). *Poesías completas*, vol. II, edición de V. Gaos, Madrid, Castalia.
- (2017). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Laura Fernández, Madrid, Real Academia Española.
- (2001). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUILAR, Luis Armando (2004). “La hermenéutica filosófica de Gadamer”, *Sinéctica*, 24, pp. 61-64.
- ALADRO, Jordi (2014). “La Numancia, Cervantes y Felipe II”, en Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (VII CINDAC)*, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 932-945.
- ALARCOS MARTÍNEZ, Miguel (2014). *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- ALATORRE, Antonio (2003). *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ALBORG, Juan Luis (1966). *Historia de la literatura española. Tomo I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos.
- ALDOMÀ GARCÍA, Mireia (1996). “Los Hecatommithi de Giraldis Cinzio en España”, *Studia aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Toulouse, 1993)*. III. Prosa, 3, pp. 15-21.
- ALIGHIERI, Dante (1980). *Obras completas de Dante Alighieri*, Madrid, La Editorial Católica, pp. 823-836.
- ALLEN, Kenneth P. (1976-1977). “Cervantes’ Galatea and the *Discorso intorno al comporre dei romanzi* of Giraldis Cinthio”, *Revista Hispánica Moderna*, 39.1, pp. 52-68.
- ALONSO, Dámaso (1985). “Enlace del realismo”, en *Obras completas. VIII. Comentario de textos*, Madrid, Gredos, pp. 483-498.
- ALVAR, Manuel (ed.) (1971). *El romancero viejo y tradicional*, México, Porrúa.
- ARANCÓN, Ana (ed.) (1980). *Antología de humanistas españoles*, Madrid, Editorial Nacional.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentin García Yebra, Madrid, Gredos.
- (2000). *Poética*, ed. de Juan David García Bacca, México, UNAM.
- ARTILES, Gustavo (2004). *Un enigma llamado Shakespeare*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ASENSIO, Eugenio (2000). *El erasmismo y las corrientes espirituales afines. Conversos, franciscanos, italianizantes*, carta-prólogo de M. Bataillon, Salamanca, Sociedad Española de Historia del Libro-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- ASÍS GARROTE, María Dolores de (1993). “Los *studia humanitatis* y las formas literarias del Renacimiento español”, en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 153-160.
- AUERBACH, Erich (1979). “La Dulcinea encantada”, en *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 314-339.
- AVALLE ARCE (1974). Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- BAJTÍN, Mijaíl (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BARNÉS VÁZQUEZ, Antonio (2009). “Yo he leído a Virgilio”: *La tradición clásica en el Quijote*, pról. de Jean Canavaggio, Vigo, Academia del Hispanismo.
- BATAILLON, Marcel (1977). *Erasmus y el erasmismo*, trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Crítica.
- (1996). *Erasmus y España*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BATTISTÓN, Dora (2007). “El género pastoril: de Teócrito a la bucólica cristiana. La poesía de Paulino de Nola”, *Circe de Clásicos y modernos*, 11, pp. 57-72.
- BAUDELAIRE, Charles (2014). *El pintor de la vida moderna*, México, Taurus.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1996). “La teoría de la novela de G. B. Giraldu Cinto”, *Romanische Forschungen*, 108.1, pp. 23-49.
- BERMAN, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI.
- BERMUDO, José Manuel (2004). “Sartre o el Humanismo impensable”, *Convivium. Revista de Filosofía*, 17, pp. 121-148.
- BIEDMA, Villén de (1599). *Declaración de las Odas de Horacio*, Granada, Sebastián de Mena. Disponible en línea: <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/10354/A-017-253.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- BLOOM, Harold (1973). *La angustia de las influencias*, trad. de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores.
- (1973). *Anatomía de la influencia*, trad. de Damià Alou, México, Taurus, 2011.
- BOCCACCIO, Giovanni (1928). *Opere Latine Minori. (Bucolicum Carmen, Caminum Et Epistolarium Quae Supersunt, Scripta Breviora)*, ed. de Aldo Francesco Massera, Bari, Gius.
- BORGES, Jorge Luis (1996). *El hacedor*, en Jorge Luis Borges, *Obras completas II. 1952-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 159-160.
- (1999). *El Aleph*, Madrid, Alianza.
- BOSCÁN DE LOMBARDI, Lilia (2000). “Visiones y encantamientos en la cueva de Montesinos”, *Única. Revista de Artes y Humanidades*, 2, pp. 685-689.
- BRADEN, Gordon (1985). *Renaissance tragedy and the senecan tradition*, New Haven, Yale University Press.
- BRAVO, Víctor (1993). *Ironía de la literatura*, Maracaibo, Universidad de Zulia.
- BRUNO, Giordano (1984). *La cena de las cenizas*, ed. de M. Á. Granada, Madrid, Editorial Nacional.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal (2003). *La vacaída*, introd., ed., y trad. de Manuel Antonio Díaz Gito, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos.
- CAMPANA, Augusto (1946). “The origin of the word ‘humanist’”, *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, 9, pp. 60-73.
- CANAVAGGIO, Jean (2000). “La tragedia renacentista española. Formación y superación de un género frustrado”, en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid, Universidad de Navarra-Vervuert, pp. 15-32.
- CAÑAS GALLART, Cecilia (2014). *La tradición de la Arcadia de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea (S. XVI). Estudio y edición crítica*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

- CASTIGNANI, Hugo (2017). "Montaigne moderno, Montaigne hipermoderno: las aventuras del sujeto en la modernidad", en Moisés González García y Antonio Sánchez (eds.), *Renacimiento y Modernidad*, Madrid, Tecnos, pp. 141-173.
- CASTILLO, David R. y Nicholas SPADACCINI (2000). "El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Cervantes y el cervantismo actual", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1, pp. 115-131.
- CASTRO, Américo (1942). *Lo hispánico y el erasmismo. Los prólogos al «Quijote»*, Buenos Aires, Instituto de Filología.
- (1972). *El pensamiento de Cervantes. Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas*, Barcelona, Noguer.
- CASTRO GARCÍA, Ricardo J. (2012). *El discurso de la insolencia. Cinismo y sátira en los Siglos de oro*, Tesis de maestría, UNAM, México.
- (2013). "La locura y los ladridos. El cinismo en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes", *Caracol*, 1.6, pp. 178-203.
- CEREZO MAGÁN, Manuel (2005). "El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo", *Faventia: revista de Filología clàssica*, 27.2, pp. 101-119.
- COSSÍO, José María de (1952). *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando (1915). *El teatro de Cervantes*, Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- CRAVENS, Sydney P. (1976). *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid, Castalia.
- CRUZ, Anne J. (1988). *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- DE ARMAS, Frederick (1974). "Classical tragedy and Cervantes' *Numancia*", *Neophilologus*, 58.1, pp. 34-40.
- (1998). *Cervantes, Raphael and the classics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DJERMANOVIC, Tamara (2015). "Dostoyevsky y Don Quijote: poética y estética de una ilusión", *Anales cervantinos*, 47, pp. 9-24.
- DIEZ GRIEL, Emiliano (1949). *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Patronato Menéndez y Pelayo.
- DUTENS, Louis (1792). *Reflexiones sobre el origen de los descubrimientos atribuidos a los modernos en la que se demuestra que nuestros más célebres filósofos han tomado la mayor parte de sus conocimientos de las obras de los antiguos y que muchas verdades importantes sobre la religión fueron conocidas por los sabios del paganismo*, trad. Juan Antonio Romero, Madrid, Imprenta de don Benito Cano. [Edición digitalizada disponible en Google Books]
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2000). *La modernidad de lo barroco*, México, Era.
- EGIDO, Aurora (1994). *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- ELIAS, Norbert (1982). *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1989). *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ELIOT, Thomas Stearns (2000). "Virgilio y el mundo cristiano", trad. de Moisés Ladrón de Guevara, en *Ensayos escogidos*, selección y prólogo de Puré López Colomé, México, UNAM, pp. 177-194.

- ERASMO DE ROTTERDAM (2007). *Elogio de la locura*, trad. de Martín Ciorda, Buenos Aires, Colihue.
- (2011). *Enquiridión. Elogio de la locura. Coloquios (selección)*, ed. de Jordi Bayod y Joaquín Parellada, Madrid, Gredos.
- ESCUDERO, Carmen (1990). “El prólogo al *Quijote* de 1605. Clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra”, *Actas del primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares. 29-30 de noviembre y 1-2 de diciembre*, Barcelona, Anthropos, pp. 181-185.
- ESTEVA DE LLOBET, María Dolores (2004). “Los cancioneros de Jorge de Montemayor: el *Cancionero de poeta* (1554) y el *Segundo cancionero espiritual* (1558)”, *Memoria de la palabra. Actas de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato (coord.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 761-774.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel (2004). “El prólogo al *Quijote* de 1605. La prefación que vas leyendo”, *Philologia Hispalensis*, 18.2, pp. 9-19.
- FAJARDO, Diógenes (1985). “Erasmus y *Don Quijote de la Mancha*”, *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 43, pp. 604-619.
- FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos y Josefa CANTO LLORCA (2008). “Introducción” a Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Gredos, pp. 8-204.
- FERRER, Isabel, “Hallada la primera traducción al español del *Elogio de la locura*”, *El País*, 15 de febrero del 2012. [https://elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329323824_315470.html]
- FERRER VALS, Teresa (ed.) (1997). *Teatro clásico en Valencia*, Madrid, Biblioteca Castro.
- FORCIONE, Alban K. (1982). *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University Press.
- (1985-1986). “El desposeimiento del ser en la literatura renacentista: Cervantes, Gracián y los desafíos de *Nemo*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34.2, pp. 654-690.
- (1991). “El licenciado Vidriera como filósofo cínico”, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 2/I Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, pp. 312-317.
- FOUCAULT, Michel (1982). *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica.
- (2012). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI.
- FRIEDRICH, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna*, trad. de Juan Petit, Barcelona, Seix Barral.
- FROLDI, Rinaldo (1973). *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya.
- FRYE, Northrop (1991). *Anatomía de la crítica*, trad. de Edison Simons, Caracas, Monte Ávila, pp. 293-315.
- FUENTES, Carlos (1976). *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz.
- GAMERRO, Carlos (2003). *Harold Bloom y el canon literario*, Madrid, Campo de ideas.
- GARCÍA DINI, Encarnación (ed.) (2007). *Antología en defensa de la lengua y las literaturas españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2002). *La secta del perro*, Madrid, Alianza.

- GARCÍA HERNÁN, Enrique (2016). *Vives y Moro. La amistad en tiempos difíciles*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA TEJEIRO, Manuel y María Teresa MOLINOS TEJEDA (eds.) (1986). *Bucólicos griegos*, trad., introd. y notas de Manuel García Tejeiro y María Teresa Molinos Tejeda, Madrid, Gredos.
- GARIN, Eugenio (2012). *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel.
- (1981). *La revolución cultural del Renacimiento*, trad. de Domènec Bergadà, introducción de Miguel Ángel Granada, Barcelona, Crítica.
- GIL POLO, Gaspar (1987). *Diana enamorada*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid, Castalia.
- GILMAN, Stephen (1993). *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Moisés (2017). “Guerra y Paz en el Renacimiento. Maquiavelo frente a Erasmo”, en Moisés González García y Antonio Sánchez (cords.), *Renacimiento y Modernidad*, Madrid, Alianza, pp. 333-359.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996). *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- GRACIA, Jordi (2016). *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*, México, Taurus.
- GREENWOOD, Pilar Fernández-Cañadas de (1983). *Pastoral Poetics: The Uses of conventions in Renaissance Pastoral Romances –Arcadia, La Diana, La Galatea, L’Antrée*, Madrid, José Porrúa.
- GRAFTON, Anthony (1997). “El lector humanista”, en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, pp. 281-328.
- GRASSI, Ernesto (1993). *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, introducción de Emilio Hidalgo Serna, Barcelona, Anthropos.
- GRIFFIN, Robert (2010). *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal.
- GÜNTERT, George (2007). *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- (2011). “La pluridiscursividad del Persiles”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 37-50.
- HABERMAS, Jürgen (1981). “La modernidad inconclusa”, trad. de Luis F. Aguilar Villanueva, *Revista Vuelta*, 54.5, pp. 4-9.
- HEIPLE, Daniel L. (1983). “El licenciado Vidriera y el humor tradicional del loco”, *Hispania*, 66.1, pp. 17-20.
- HELIODORO (1979). *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, ed. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1961). *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (1983). “Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror”, *Criticón*, 23, pp. 89-115.
- (1994). *El teatro del siglo XVI*, Barcelona, Jucar.
- (ed.) (1998). *Antología del teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén (1995). “*L’Umorismo* de Pirandello, una poética de tradición cervantina”, *Anuario de estudios filológicos*, 18, pp. 227-238.

- HERRERA, Fernando de (1972). “Comentario de Fernando de Herrera (1580)”, en Antonio Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.
- HORACIO (2007a). *Odas. Canto secular, Épodos*, trad. de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos.
- (2007b). *Épodos, odas y Carmen secular*, ed. de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM.
- HUBARD, Julio (2016). “Hablarle en necio”, *Letras libres*, 175, pp. 16-22.
- HUIZINGA, Johan (2008). *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1989). *Poesía completa*, edición, introducción y notas de José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta.
- INNERARITY, Daniel (1987). “Modernidad y postmodernidad”, *Anuario filosófico*, 20.1, pp. 105-129.
- JAEGER, Werner (2010). *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KENNEDY, William J. (1983). *Jacopo Sannazaro and the uses of pastoral*, Hanover, University Press of New England.
- KOHUT, Karl (2014). “La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 62.1, pp. 33-66.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1982). “1. El movimiento humanista”, en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, trad. de Federico Patán López y comp. de Michael Mooney, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 38-51.
- KUNDERA, Milan (1994). *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.
- LAFAYE, Jacques (2014). *Marcel Bataillon. Un humanista del siglo xx*, México, Fondo de Cultura Económica, versión electrónica.
- LARA GARRIDO, José (1994). “Entre Pasquino, Góngora y Cervantes. Texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*”, en Francisco Cerdán (ed.) *Hommage à Robert Jammes*, vol. II, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 643-654.
- LIZAMA AMÉSTICA, Patricio (1984). “El encuentro y el origen en el *Licenciado Vidriera*”, *Revista chilena de literatura*, 24, pp. 73-81.
- LÓPEZ GARCÍA, Jorge, Eugenia FOSALBA y Gonzalo PONTÓN (2013). *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo*, Madrid, Crítica.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1948). *La Galatea de Cervantes. Estudio crítico*, Las Palmas, La laguna de Tenerife.
- (1974). *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos.
- (1986). “Erasmus y los libros de pastores españoles”, M. Revuelta y C. Morón Arroyo (eds.), *El erasmismo en España. Ponencias del coloquio celebrado en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo del 10 al 14 de junio de 1985*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 457-478.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998). *Obras completas, I. Philosophia Antigua Poética*, ed. de José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro.
- LOSADA PALENZUELA, José Luis (2011). “Cantar en falsete. Arthur Schopenhauer y la recepción de la *Numancia* en Alemania”, en C. Strosetzki, *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 511-526.

- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1996). "Sobre el debate de la fecha de composición del *Persiles*", *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglos de Oro (AISO)*, 4, pp. 937-947.
- (1998). *Cervantes y el mundo del Persiles*, Madrid, Centro Estudios Cervantinos.
- (2017). "La última novela de Cervantes", en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Laura Fernández, Madrid, Real Academia Española, pp. 443-449.
- LUKACS, Georg, *Teoría de la novela* (1966). Buenos Aires, Ediciones Siglo xx.
- MAESTRO, Jesús G. (2005). "Cervantes y la religión en *La Numancia*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, xxv, 2, pp. 5-29.
- (2013). *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2010). "El diálogo como género literario para el Humanismo renacentista español", *Teoría del Humanismo*, t. II, Madrid, Verbum, pp. 189-216.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar (1987). *Introducción al estudio del petrarquismo*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- MANN, Nicholas (1998). "Orígenes del Humanismo", en Jill Kraye (ed.), *Introducción al Humanismo renacentista*, Madrid, Cambridge University Press, pp. 19-39.
- MAQUIAVELO, Nicolás (2011). *El príncipe. Discursos sobre la primera década de Tito Livio (selección)*, estudio introductorio de Juan Manuel Forte Monge, Madrid, Gredos.
- MARASSO, Arturo (1954). *Cervantes, la invención del Quijote*, Buenos Aires, Librería Hachette.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1995). "Sobre el contexto religioso de *La Galatea*", en Giuseppe Grilli (ed.) *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, pp. 181-196.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2007). "La novela moderna en el *Quijote*", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.1, pp. 201-226.
- MATEOS PARAMIO, Alfredo (1990). "Francisco de Aldana: ¿un neoplatónico del amor humano?", en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2, pp. 657-662.
- MATUCCI, Tonino T. (1975). "La poesía bucólica desde Teócrito hasta la Edad Media", *Ceiba*, 4.7, pp. 86-103.
- MATZAT, Wolfgang (2013). "Ironía en la novela. Algunas reflexiones a partir del *Quijote*", en *La modernidad de Cervantes. Nuevos enfoques teóricos sobre su obra (con una contribución de José Manuel Martín Morán)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 51-74.
- MAZZAI, Ángel (1942). "Cervantes en Italia", *Boletín de la Academia Argentina de las Letras*, 37, pp. 219-222.
- MELE, Eugenio (1923). "Las poesías latinas de Garcilaso y su permanencia en Italia", *Bulletin Hispanique*, 25.2, pp. 108-148.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1941). "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*", en *Obras Completas de Menéndez Pelayo*, VI (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I), Madrid: CSIC, pp. 323-356.

- MESTRE ZARAGOZA, Marina (2014). “La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción”, *Criticón*, 120-121, pp. 57-71.
- MILLER, James E. (1993). *La pasión de Michel Foucault*, Barcelona, Editorial Andrés Bello.
- MIR, Conxita (2004). “El sino de los vencidos: La represión franquista en la Cataluña rural de Posguerra”, en Julián Casanova (coord.), *Morir; matar; sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica, pp. 123-196.
- MONDRAGÓN, Jerónimo de (1953). *Censura de la locura humana y excelencias della*, ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas.
- MONTEMAYOR, Carlos (1984). *Historia de un poema. La iv égloga de Virgilio*, México, Premia editora.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996). *La Diana*, ed. de Juan Montero y estudio preliminar de Juan Bautista Avalle Arce, Barcelona, Crítica.
- (1996). *Poesía completa*, ed. de Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Fundación Castro.
- MONTERO REGUERA, José (2001). “La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo xx”, en *Volver a Cervantes: Actas del iv Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de octubre de 2000*, Universitat de les Illes Balears, pp. 196-236.
- (2005). *El Quijote durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (2011). *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de Historia Cultural Hispánica*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (2013). “Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*”, en José Montero Reguera (ed.) *Antología de la crítica sobre el Quijote en el siglo xx*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en línea: [https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/reguera.htm#np31n]
- MORALES, Ambrosio de (1573). *La Corónica General de España que continuava Ambrosio de Morales natural de Córdoba, Coronista del Rey Cathólico nuestro señor don Philipe segundo desde nombre, y cathedrático de Rheórica de la Vniversidad de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, Casa de don Juan Iniguez de Lequería. [Edición digitalizada disponible en Google Books]
- MOYA GARCÍA, Cristina (2009). *Edición y estudio de la ‘Valeriana’ (‘Crónica abreviada de España’ de Mosén Diego de Valera)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MÚJICA, Bárbara (ed.) (2008). *Antología de la literatura española. Renacimiento y Siglo de Oro*, Eugene, Wipf and Stock Publishers.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2003). “Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*”, en *Anuario de estudios filológicos*, 26, pp. 279-297.
- NABOKOV, Vladimir (1997). *Curso sobre el Quijote*, Barcelona, B de Bolsillo.
- NÚÑEZ RONCHI, Ana (2005). “Así se escribe la historia: verdad y verosimilitud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional*”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17, pp. 217-234.
- OLIN, John (1979). “The Praise of Folly” en *Six essays on Erasmus*, Nueva York, Fordham University Press, pp. 49-56.

- OLIVER, A. (1953). “La filosofía cínica y el *Coloquio de los perros*”, *Anales Cervantinos*, 3, pp. 225-238.
- ONFRAY, Michel (2005). *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*, trad. de Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós.
- ORTEGA Y GASSET, José (1981). *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza.
- OSTERC, Lúdivic (1985). *La verdad sobre las novelas ejemplares*, México, Gernika.
- OSUNA, Rafael (1970). “Las fechas del *Persiles*”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 25, pp. 383-433.
- PÁEZ DE LA CADENA, Francisco (2017). “Petrarca ante el paisaje y en sus jardines: autobiografía y modernidad”, en Moisés González García y Antonio Sánchez (eds.), Madrid, Tecnos, pp. 67-89.
- PALACÍN, G. B. (1962). “Sobre el madrigal de Pietro Bembo incluido en el *Quijote*”, *The Modern Language Journal*, 46.5, pp. 205-207.
- PANOFSKI, Erwin (1991). “«Renacimiento»: ¿autodefinición o autoengaño?”, en *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, pp. 31-82.
- PAZ, Octavio (1994). “Modernidad y Romanticismo”, en *La otra voz (Poesía y fin de siglo). Obras completas I*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 499-592.
- (1999). *El arco y la lira*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas*, t. 1, México, Fondo de Cultura Económica, p. 218.
- PÉREZ DE OLIVA, Fernán (1976). *Teatro. Estudio y edición crítica*, ed. por C. George Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.
- PETRARCA, Francesco (2011). *Cancionero I*, ed. de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra.
- (2013). *La lira y el laurel. Poesía latina selecta*, sel. y trad. de Alicia de Colombi-Monguió e intr. de Alejandro Higashi, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- PFISTER, Manfred (2004). “Concepciones de la intertextualidad”, en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualitat 1. La teoria de la intertextualidad en Alemanya*, La Habana, Criterios-Casa de las Américas, pp. 25-49.
- PICÓN GARCÍA, Vicente (2006). “El teatro neolatino humanístico y escolar en España en el siglo XVI”, en Sebastião Tavares de Pinho, *Teatro neolatino em Portugal no contexto da Europa: 450 anos de Diogo de Teive*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 39-90.
- PIERCE, Franck (1968). *La poesía épica del Siglo de Oro*, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos.
- (1985). “La poesía épica española del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 4, pp. 87-115.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción. La representación de espacio en los textos narrativos*, México, UNAM-Siglo XXI.
- POLIDORO, Virgilio y Francisco TAMARA (1550). *Libro de Polidoro Vergilio, que tracta de la invención y principio de todas las cosas*, Anuers, Martín Nuncio. [Edición digitalizada disponible en Google Books]
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1957). *El prólogo como género literario*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PUCCINI, Dario (1989). “Virgilio en Cervantes (o el uso paródico y novelesco de un modelo clásico)”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 466, pp. 119-137.

- QUESADA, Julio (1995). *El Quijote: novela y ensayo de la modernidad*, Ortega y Gasset, Carlos Fuentes y José Gaos, Departamento de Filosofía-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad de Guadalajara.
- QUEVEDO, Francisco de (1772). *Libro de todas las cosas y otras más*, en F. de Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, t. 1, adrid, Joachim Ibarra, pp. 222-235. [Edición digitalizada disponible en Google Books]
- (2001). *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, parte 2-vol. 2, Madrid, Castalia.
- REDEL, Enrique (1908). *Ambrosio de Morales. Estudio biográfico*, Córdoba, Imprenta del Diario-Real Academia Española.
- RELIHAN, Joel (1993). *Ancient Menippean Satire*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- REY HAZAS, Antonio (2014). “La Numancia: una tragedia nueva”, en Juan Octavio Torija (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. xxiv Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes dramaturgo y poeta*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, pp. 137-186.
- REYES, Graciela (1994). *La pragmática lingüística*, Barcelona, Montesinos.
- RICO, Francisco (1970). *Pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia.
- (1997). *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza.
- RILEY, Edward Calverley (2001). “Cervantes y los cínicos (*El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*)”, en *La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, pp. 219-238.
- RIVERS, Elías Lynch (1974). “Cervantes’ Art of the Prologue”, en Josep M. Solá-Solé, Allesandro Crisfulli y Bruno Dimiano (eds.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, Hispam, pp. 167-171.
- ROCA MUSSONS, María A. (2004). “«Melancólico estáis. / Es que no escribo». Notas sobre el prólogo del *Quijote I*”, en Pierre Civil (ed.), *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, t. II, Madrid, Castalia, pp. 1215-1224.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves (2014). *Los refranes del Quijote: poética cervantina*, México, El Colegio de México.
- (2017). *Los trabajos narrativos de Cervantes. Lectura del Persiles*, México, El Colegio de México.
- ROMERO RUBIO, Azalea, *Los trabajos del secreto. El discurso de la disimulación en Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Tesis de doctorado, El Colegio de México, 2019.
- ROSEL Y FUENLLANA, Diego (1970). *Obras selectas*, ed. de Alan Soons, Madrid, Department of Romance Languages-University of North Carolina.
- ROTH, Philip, *Pastoral americana* (2010). Barcelona, Random House Mondadori.
- RUFFINATTO, Aldo (2012). “Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular”, *Anales cervantinos*, 44, pp. 11-36.
- RUIZ, Roberto (1985). “Las «tres locuras» del licenciado Vidriera”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34.2, pp. 839-847.

- SANCTIS, Francesco de (1952). *Historia de la literatura italiana, I. Desde los orígenes hasta el siglo XVI*, trad. de Renata Donghi de Halperín y Gregorio Halperín, Buenos Aires, Losada.
- SANNAZARO, Jacopo (1993). *Arcadia*, ed. de Francesco Tateo, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis (2000). “«Dice Aristóteles»: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro”, *Criticón*, 79, pp. 9-36.
- SCHEVILL, Rudolph (1913). *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California.
- SCHWARDERER, Richard (1987). “Importancia de la figura de Don Quijote en el ensayo *L’umorismo* (1908) de Pirandello”, en Theodor Berchem y Hugo Laitenberger (eds.), *Actas del Coloquio Cervantino Würzburg, 1983*, Munster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung Gmb H & Co., pp. 118-126.
- SERRANO CUETO, Antonio (2015). “Pervivencia del *De rerum inventoribus* de Polidoro Virgilio en la literatura española: la *Silva* de Pedro Mexía”, en José María Maestre Maestre (ed.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, vol. 4, Alcañiz-Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1525-1545.
- SHEPARD, Sanford (1970). *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- SILVA, Feliciano de (1988). *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
- SLOTERDIJK, Peter (2007). *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela.
- SPITZER, Leo (1982). “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, pp. 161-225.
- STEGMANN, Tilbert Diego (1991). “El *Persiles*”, Francisco López Estrada (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 2. Renacimiento*, coord. por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. 651-660.
- STEINER, George (2000). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa.
- (2008). *Nostalgia del absoluto*, Madrid, Siruela.
- (2011). *El silencio de los libros*, Madrid, Siruela.
- STOOPEN, María (2002). *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*, México, UNAM.
- SURTZ, Ronald (1976). “En torno a la *Censura de la locura humana y excelencias della* de Jerónimo de Mondragón”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25.2, pp. 352-363.
- TOULMIN, Stephen (2001). *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*, trad. de Bernardo Moreno Carrillo, Barcelona, Ediciones Península.
- TOURAINÉ, Alain (1994). *Crítica de la modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TRIGUEROS CANO, José Antonio (1981). “Dante y los estilos literarios poéticos en la Edad Media”, *Estudios románicos*, 3, pp. 91-110.
- VALADIER, Paul (1982). *Nietzsche y la crítica del cristianismo*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- VALSALOBRE, Pep (2015). “Autoría y contexto de la primera traducción castellana de *Gli asolani* de Bembo (1551)”, *Hispanic Research Journal*, 16.6, pp. 489-506.
- VEGA, Lope de (1973). *El peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia.

- (1991). *Arte nuevo de hacer comedias. Dirigido a la Academia de Madrid, Obras selectas*, t. II, estudio, bibliografía y notas de Federico Carlos Sáinz Roble, México, Aguilar, pp. 1007-1011.
- VIDAL, Silvina Paula (2008). “Cervantes y el humanismo: del elogio a la parodia”, en *Cuadernos de historia de España*, 82, pp. 165-190.
- VILANOVA, Antonio (1965). “La *Moria* de Erasmo y el Prólogo del *Quijote*”, en M. P. Hornik (ed.), *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth year*, Oxford, Licomb Lodge Research Library, pp. 423-433.
- (1987). *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel (2008). “Américo Castro, Cervantes y el erasmismo”, en Alexia Dotras Bravo, et. al. (eds.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 775-787.
- VIRGILIO (2001). *Bucólicas. Geórgicas*, introd. de José Luis Vidal, trad. de Tomás de la Ascensión Recio García, Madrid, Gredos.
- VIVAR, Francisco (2004). *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- WELLINGTON, Marie Z. (1959). “La *Arcadia* de Sannazaro y la *Galatea* de Cervantes”, *Hispanófila*, 5, pp. 7-18.
- WILLIAMSEN, Amy R. (1996). “¿Cervantes subversivo? La inversion carnavalesca en el *Persiles*”, *Actas Irvine* 92. *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. v Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, 11.5, pp. 209-217.
- WOOLF, Fernando José y Conrado HOFFMAN (1856). *Primavera y Flor de Romance o colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, no. 1, vol. 1, Berlín, Asher y comp.
- ZIMIC, Stanislav (1996). *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, México, Siglo XXI.
- ZUMBO, Salvatore Mario (1977). *Pan y Diana en la bucólica italo-española del Renacimiento: dos caras del paganismo renacentista*, tesis, Tucson, The University of Arizona.

